



Universidad
Carlos III de Madrid
www.uc3m.es

TESIS DOCTORAL

De la necesidad a la búsqueda: el arte latinoamericano y los aportes de Juan Acha

Autor:

Dagmary Margarita Olívar Graterol

Director/es:

Dr. José Luis de la Nuez Santana

Tutor:

Dr. José Luis de la Nuez Santana

DEPARTAMENTO/INSTITUTO

Humanidades: Historia, Geografía y Arte

Getafe, diciembre de 2015



[a entregar en la Oficina de Posgrado, una vez nombrado el Tribunal evaluador , para preparar el documento para la defensa de la tesis]

TESIS DOCTORAL

De la necesidad a la búsqueda: el arte latinoamericano y los aportes de Juan Acha

Autor: Dagmary Margarita Olívar Graterol

Director/es: Dr. José Luis de la Nuez Santana

Firma del Tribunal Calificador:

Firma

Presidente: (Nombre y apellidos)

Vocal: (Nombre y apellidos)

Secretario: (Nombre y apellidos)

Calificación:

Leganés/Getafe, de de

AGRADECIMIENTOS

a Santi por la paciencia

a papá por la insistencia ante el deber

a Carlo y a mamá por el apoyo constante

a mis sobrinos por la luz

También a lxs amigxs que siempre comparten ideas, libros y sonrisas

*Nuestro propósito es invitarlos a discutir las tareas que debemos echarnos sobre la
espalda los historiadores, los críticos y teóricos,
con respecto al análisis de la realidad estética y artística de
Latinoamérica y como nuestra identificación profesional y latinoamericanista.*

Juan Acha

Índice

Introducción.....	5
-------------------	---

Capítulo I

Hacia un arte latinoamericano: contexto general del su desarrollo	17
---	----

1.1.- Preliminar: Juan Acha en contexto	19
---	----

1.2.- Génesis del pensamiento latinoamericano.....	21
--	----

1.2.1.- Americanismo y arte	27
-----------------------------------	----

1.3.- Pensamiento americano: hacia la crítica del arte	32
--	----

1.4.- Posguerra: Arte Latinoamericano en formación	38
--	----

1.4.1.- Cartografías del arte en América Latina.....	40
--	----

1.4.2.- El problema de la recepción cultural y el arte latinoamericano	53
--	----

A.- Los artistas.....	57
-----------------------	----

B.- Los críticos	64
------------------------	----

C.- La crisis de la modernidad.....	69
-------------------------------------	----

1.5.- Latinoamericanismo: sociedad e identidad en el arte	73
---	----

1.5.1.- Lo social como constructo del arte latinoamericano	77
--	----

1.5.2.- El debate de la identidad en el arte.....	83
---	----

A.- Lo latinoamericano.....	85
-----------------------------	----

B.- El Simposio de Austin	87
---------------------------------	----

C.- Lo transitorio	94
--------------------------	----

1.6.- La cuenta atrás: fin del milenio.....	96
---	----

1.6.1.- De la década perdida a la vuelta a lo social	97
--	----

1.6.2.- La postmodernidad: modernidad latinoamericana	98
---	----

1.6.3.- Identidad postmoderna	102
-------------------------------------	-----

1.7.- Apuntes sobre arte latinoamericano finisecular	107
--	-----

Capítulo II

Construcción de una biografía: Juan Acha, crítico y teórico del arte latinoamericano.....	111
2.1.- Acerca de Juan Acha: parámetros para una biografía	112
2.2.- La química del arte: Etapa peruana	115
2.2.1.- Lima: 1958	118
2.2.2.- Liberándose de la sombra del indio	122
2.3.- Un nombre dentro del arte peruano	126
2.3.1.- Las vanguardias en el Perú	131
2.3.2.- Juan Acha y la generación del 68	138
2.3.3.- Estructuración del pensamiento crítico	153
2.3.4.- Tocar techo: fin de la etapa peruana	156
2.3.5.- (Des) ubicar a Juan Acha: Generaciones	161
2.4.- Etapa mexicana: la vida en el arte	164
2.4.1.- Contexto para una mudanza. México y su arte ante.....	167
2.4.2.- México: 1968.....	171
2.5.- Juan Acha en el contexto mexicano.....	175
2.5.1.- El Museo de Arte Moderno bajo de dirección de Fernando Gamboa.....	177
2.5.2 El geometrismo mexicano: genealogía de un movimiento	181
2.5.3.- Juan Acha: un fichaje internacional	190
2.5.4.- De la crítica a la teoría del arte: el proceso de una necesidad.....	195
2.5.5.- De la juventud y la educación artística.....	200
2.6.- Hacia el arte latinoamericano.....	207
2.6.1.- Su parte latinoamericana (en las artes)	207
2.6.2.- Procesos latinoamericanos en los encuentros artísticos internacionales	210
2.6.3.- Su espacio inestable en el arte latinoamericano	218

Capítulo III

Recorrido por territorio inestable. Hacia la elaboración crítica y teórica del arte latinoamericano según Juan Acha	221
3.1.- Preliminar: de la necesidad	222
3.2.- Primeros textos: de la pintura peruana y su modernización	231
3.2.1.- Los textos antológicos.....	231
3.2.2.- La vanguardia peruana	237
3.2.3.- De la plástica latinoamericana: Perú.....	241
3.2.4.- El tránsito de Juan Acha: hacia el arte latinoamericano	248
3.3.- Búsqueda: para una conceptualización del arte en América Latina	252
3.3.1.- Del instrumental occidental	259
3.3.2.- De América Latina y su construcción (teórica).....	278
3.3.3.- De la crisis y el cambio: el nuevo pensamiento latinoamericano	282
3.3.4.- Por una problemática artística: la redefinición del arte como alternativa.....	288
3.3.5.- La realidad como territorio del arte	291
3.3.6.- El ambiente del Tercer Mundo	299
3.3.7.- La investigación del arte: la crítica y la teoría como disciplinas de trabajo	305
A.- Propuesta crítica: la crítica de arte y sus alcances	309
B.- De la necesidad de teorización a la teoría del arte	319
3.4.- Propuestas para un arte latinoamericano	327
3.4.1.- El arte como fenómeno sociocultural y la realidad artística	328
3.4.2.- La subjetividad estética en el arte latinoamericano.....	337
3.4.3.- Sujetos y colectividades estéticas en acción: de las mayorías a las élites	349
3.4.4.- Apuntes sobre la identidad latinoamericana	359
3.4.5.- La producción y sus sistemas artísticos-visuales.....	374
A.- Las artesanías.....	383
B.- Las artes cultas	390
C.- Los diseños	395
3.4.6.- La distribución del arte en América Latina	399

3.4.7.- El consumo artístico y sus efectos	411
A.- Sujeto y percepción visual.....	415
B.- Tipos de consumos	417
C.- De los efectos	422
3.4.8.- Posiciones críticas y discursos visuales: a propósito de la obra de Hersúa	427
3.5.- Juan Acha ante el fin del milenio.....	440
 Conclusión.....	 449
 Anexos	 459
Índice de anexos	459
Anexo 1	460
Anexo 2	463
Anexo 3	465
 Bibliografía.....	 475

Introducción

En 1961, con la publicación de *La pintura nueva en Latinoamérica*, la crítica de origen argentino Marta Traba inicia una aproximación desde un punto de vista regional a las expresiones artísticas de las naciones que componen el espacio geográfico que se conoce como América Latina. Si bien cada uno de los países poseía una producción artística anterior a tal conceptualización y, en algunos casos con artistas y obras relevantes nacional e internacionalmente, Traba hace patente la necesidad de observar la producción visual desde una perspectiva ampliada y conjunta, aunque no por ello menos compleja. A pesar del acuerdo que se produce en torno al origen conceptual de lo que hoy conocemos como arte latinoamericano, desde sus inicios la conflictividad que contiene tal conceptualización ha sido un elemento común en su desarrollo. Dentro de este marco general de sinergias, propuestas y contradicciones se halla el soporte fundacional de la idea y de la historia del arte latinoamericano como categoría práctica y cognoscitiva. En medio de este proceso ubicamos la figura y la obra del crítico y teórico de origen peruano Juan Acha (Sullana, Perú, 1916 - Ciudad de México, 1995).

Conocido ampliamente por sus numerosas publicaciones, tanto críticas como teóricas, además de por su activa participación durante los años setenta, época sumamente fructífera en las artes visuales de la región, Acha es para nosotros un intelectual imprescindible al tratar los temas críticos y teóricos de

las expresiones visuales de América Latina. Con una obra muy extensa y específica sobre las artes de esa parte del mundo y una carrera de casi cuarenta años —desde 1958 hasta 1995—, su obra y su dedicación a esta práctica todavía no han sido lo suficientemente estudiadas. Por lo que nuestra investigación tiene como objetivo principal cubrir esta carencia y proponer un estudio general por medio de los aportes que el autor legó al arte latinoamericano.

Su figura y su obra pueden ser estudiadas desde diferentes ángulos, debido a que su trabajo tuvo influencia en diversos espacios geográficos y disciplinarios, pero nos interesa el pensamiento que Acha concretó a lo largo de los años sobre el arte del subcontinente, por lo que revisaremos su obra como parte de la historia reciente de dicho arte. Pero no se tratará de colocarlo dentro de la Historia, debido a que su nombre e influencia es conocida, y su impronta como autor y como figura ha marcado el desarrollo de una línea de pensamiento del que queremos señalar los aspectos más interesantes, así como determinar su influencia dentro de su momento histórico y cómo podemos revisarlos desde nuestra contemporaneidad. Es decir, Juan Acha no es una figura marginal, sino que fue un profesional con cabida en las instituciones y en los lugares en los cuales se construían y discutían los diferentes aspectos de una disciplina que vivía una época de reorganización y reajustes. Por tales motivos, no terminamos de entender por qué, hasta el momento, no se ha realizado un estudio sobre su obra, y tal y como nos recuerda su viuda, la artista Mahia Biblos: «Hasta ahora, la obra de Juan Acha no ha sido superada y su pensamiento sigue vigente».

La actualización de su pensamiento es una de las lecturas que queremos ofrecer en estas páginas, que se inicia desde el momento mismo en que, como lectores especializados, proponemos su estudio. Pero más allá de la enunciación de nuestras intenciones, para elaborar conclusiones sobre ella debemos primero revisar la obra de Juan Acha para determinar sus aportes en el arte latinoamericano y posteriormente entender los alcances de los mismos y elaborar una base cognoscitiva que nos ayude a contemporizar su legado dentro de la historia crítica y teórica del arte de Latinoamérica. Por tal motivo,

se hace necesario establecer un contexto sobre el cual ubicar al autor y a su obra, tanto del territorio específico al que se refiere lo latinoamericano como al terreno simbólico dónde éste despliega su potencial intelectual y su relación con el arte. Porque si bien es cierto que su entorno inmediato está vertebrado por la problemática incipiente que inicia Traba, al sumergirnos en ella se hace necesario comprender a su vez el origen y desarrollo de la misma, marcada por la identidad y las diversas diatribas que se dieron en torno a lo latinoamericano por parte de los intelectuales de la región llevados por motivaciones históricas, políticas y culturales. Así, el marco general que proponemos en el capítulo inicial revisará lo que hemos denominado «la génesis del pensamiento latinoamericano», que es anterior al inicio del trabajo de nuestro autor en sí, pero es marco regional, intelectual y artístico imprescindible para entender la problemática que se desarrollará posteriormente sobre el arte y cómo Acha y su trabajo se insertan en ella.

Pocas regiones del planeta poseen tal grado de autoevaluación y autoconcepción como la latinoamericana. Por ese motivo, al guiar nuestra investigación el estudio general de los aportes de Juan Acha para las artes de América Latina, nos colocamos de lleno en una serie de cuestiones que deben tenerse en cuenta para la consecución de nuestro objetivo general. De esta manera, además de atender a cómo se desarrolla el pensamiento latinoamericano, que va desde la impronta del Americanismo a la eclosión del Latinoamericanismo, el primer capítulo comprenderá una aproximación al contexto histórico específico en el cual se inició toda la problemática desde lo específicamente artístico, ubicado a partir del final de la Segunda Guerra Mundial, que será el eje temporal en el que comienza la modernización del arte en América Latina. Lo latinoamericano en el arte o la concreción del arte latinoamericano son cuestiones que se ponen sobre la mesa de debate a partir de la modernización de los lenguajes artísticos y los distintos procesos de profesionalización que viven las artes en la región por esos años. Es entonces cuando comienza una conceptualización de lo que es arte latinoamericano, con todas las dificultades que esto conlleva, y, lo que es más importante para nosotros, se propicia una conceptualización desde el territorio mismo por una serie de artistas, críticos e incipientes teóricos que vislumbran las posibilidades

específicas de las artes.

El Capítulo I será clave en esta investigación porque no sólo señala los parámetros en los que se fundamenta la práctica artística de América Latina, sino que también pretende indicar sus problemas y dificultades. Y es que como veremos en el desarrollo de este apartado, el arte latinoamericano es más bien un fenómeno nuevo. El rótulo de “arte latinoamericano” es muy reciente y, además, acarrea distintos problemas, que no se dan en otras manifestaciones artísticas del subcontinente como la literatura que, sin inconveniente alguno, es reconocida como una expresión artística con identidad continental y a la que siempre parece recurrir el arte para apoyarse y crear sustentos críticos y teóricos. Abordaremos cuestiones complejas, pero que nos ayudarán a entender el porqué de nuestra investigación. Aunque no vamos a profundizar en la problemática en sí, porque excede nuestro tema de estudio, sí la revisaremos al trasluz de lo que significa para los diversos actores que debaten estas cuestiones, donde se posicionará el trabajo de nuestro autor. Porque lo latinoamericano, y con ello su arte, es un proceso en constante transformación y revisión y, por eso, ha necesitado y necesita de una continua disertación y construcción teórica.

Teniendo esto en cuenta, en el capítulo se elaborará el contexto general sobre el arte latinoamericano necesario para entender el trabajo de Juan Acha dentro de lo que ocurre en estos años en la región. Así, iremos construyendo el entorno social e intelectual en donde se desarrolla la visión del arte desde una óptica agrupativa, de conjunto, donde resulta imprescindible revisar las constantes dicotomías por las que se ha movido el pensamiento latinoamericano y su adaptación a las artes visuales, unidas al concepto de identidad y su asunción en unas prácticas diversas en un territorio asimismo heterogéneo. La asunción de América Latina como una parte subsidiaria, marginal con respecto a Occidente —resaltando su dependencia económica e intelectual— así como su subdesarrollo conformarán aspectos sociales que marcan todas las áreas de acción del sujeto de esa parte del mundo; donde categorías como afuera-adentro, lo foráneo-lo propio, lo nacional-lo internacional, etc. devienen factores en constante interacción, que, a su vez,

afectarán a la revisión de los discursos artísticos y también de los actores profesionales que forman parte de los mismos. Por tal motivo, estudiaremos cómo asumen la recepción de la cultura occidental los distintos agentes del arte: críticos, artistas, para proporcionar algunas de las lecturas que se formaron en torno a este debate, especialmente en los años setenta.

En el estudio de este contexto veremos cómo el afuera y el adentro, que es intrínseco a lo latinoamericano, también se trasluce en la manera cómo elaboramos el marco histórico y teórico que nos proponemos hacer en el primer capítulo. Todo ello por la situación histórica de la región, su condición subalterna y periférica, en donde los diversos hechos que ocurren en Occidente le afectan más directa que indirectamente, en especial con la hiperconexión que empieza a vivir el mundo a partir de la eclosión de los medios de comunicación masiva. Pero también las movilizaciones sociales, las crisis y bonanzas económicas o las realidades políticas internas se harán presente como contexto general de nuestro estudio.

Si la historiografía del arte ubica en los años veinte el «despertar» de una conciencia latinoamericana en las artes en dos puntos opuesto de la región, México y el Cono sur, a partir de los años cincuenta distintas ciudades marcarán su producción cultural y artística en la región que, marcadas por las políticas desarrollistas, sentirán la posterior conciencia de dependencia económica de unas naciones parejas en cuanto a las grandes desigualdades sociales, que condicionarán la realidad de cada uno de los países. Es inevitable separar la conciencia social de pobreza y desigualdad de la realidad latinoamericana y, por tal razón, se posicionará como vertebradora del pensamiento en torno al arte latinoamericano. Los años sesenta y setenta son significativos, entre otros motivos, por el desarrollo de instrumentos cognoscitivos latinoamericanos dentro de las ciencias sociales que servirán de metodología a las artes. Sus estudiosos cuentan con distintas metodologías e instrumentos para realizar su trabajo, tanto occidentales como otros elaborados en suelo subcontinental, que permitirán un debate fructífero entre los que abogan por la internacionalización de los discursos y productos de las artes de la región y los que se decantan por la formulación de un pensamiento y obras

netamente latinoamericanas.

La primera parte terminará con una revisión de los años ochenta y principios de los noventa, época en la que el crítico y teórico siguió produciendo y participando en el arte regional. Pero mientras nuestra investigación avanza, nos veremos en la necesidad de internarnos en la biografía de nuestro autor y en las particularidades de la misma. Como investigadores requeriremos profundizar en la historia profesional de Juan Acha, debido a que, si bien nosotros mismos somos conscientes de su trabajo a partir de los setenta dentro del arte latinoamericano, a medida que revisamos su contexto general, nos daremos cuenta de que muchas de las respuestas para entender su trabajo sobre el arte de América Latina provendrán de su experiencia vital. De esta manera, en el Capítulo II se ofrece una biografía crítica de la acción y la obra de este autor peruano-mexicano, teniendo así como fin el conocimiento de su contexto inmediato y personal.

Aunque nuestra investigación se basa en el estudio de su producción textual, cuanto más conozcamos su trabajo se hará patente la existencia de unas características personales y profesionales que incidirán, de una u otra manera, en su participación dentro de las artes latinoamericanas, tanto por medio de su obra como por su figura y personalidad. En su biografía el lector encontrará dos etapas de trabajo bastante diferenciadas y que hemos denominado «etapa peruana» y «etapa mexicana». Cronológicamente se desarrollaron en ese orden y, aunque será en la segunda donde sus propuestas incorporen el interés por el arte regional, adentrarse en su etapa peruana es indagar en las motivaciones directas y en las diversas fluctuaciones de su labor y participación en la plástica de su país en los primeros años de trabajo en el mundo del arte.

Acha puede resultar en ocasiones una *rara avis* debido a que su formación inicial es la ingeniería química y es autodidacta dentro de las artes visuales. Sin embargo, fue haciéndose un espacio dentro de la escena local limeña que lo catapultaría posteriormente a ser uno de los pensadores más productivos sobre el arte latinoamericano. En esta parte de nuestra

investigación nos acercaremos al profesional y también al individuo, para entender cómo se ha producido este proceso. Nos apoyamos, al igual que en el capítulo anterior, en una revisión historiográfica de las fuentes principales y secundarias para elaborar un guión lo más completo posible de su carrera profesional. Al no existir un estudio previo, nos hemos valido de diferentes aproximaciones, generadas por la actual investigación historiográfica, que desde comienzos de este siglo vienen haciéndose en Perú, donde la labor del crítico dentro de las artes experimentales se ha ido revitalizando.

En cuanto a su etapa mexicana, hemos tenido la oportunidad de hacer una breve estancia en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de México a mediados de 2014. En nuestra visita, pudimos ser conscientes de la importante actividad que el autor realizó a distintos niveles, su participación en catálogos, su apoyo a jóvenes artistas como constante en su desarrollo profesional, así como la huella que dejó en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en la que fue profesor y promotor de proyectos artísticos. En ese viaje logramos (re)descubrir una faceta de nuestro autor que, aunque intuíamos, no habíamos asumido en su totalidad: la figura de Juan Acha es muy importante para el arte latinoamericano y en México, país en el que vivió desde principio de la década de los setenta, todavía podemos ver su influencia. Todos saben quién es Acha, independientemente de la opinión que tengan sobre él y de sus teorías. Y no sólo asumimos otra faceta de nuestro autor, más activa, institucional, sino que también entendimos el porqué la capital mexicana se convertiría en lugar propicio para establecer su residencia, para encontrar el espacio intelectual idóneo donde terminar una labor que las circunstancias peruanas no le permitieron continuar.

Tuvimos el privilegio de poder hablar con diversos profesionales que conocían su trabajo y nos ayudaron a entender su posición. Especial fue el encuentro con el maestro, el crítico mexicano Jorge Alberto Manrique, quien nos permitió hacerle una entrevista para hablar sobre su colega y amigo, Juan. También pudimos encontrarnos con Mahia Biblos, segunda esposa de nuestro autor y su compañera intelectual. Mahia, con la que tenemos muchos años en

contacto, nos ofreció su amistad y algunas referencias más cercanas de la figura de nuestro autor. Ella, como promotora del Proyecto J. Acha, nos ofreció además algunos documentos que nos han servido para ubicar e hilvanar diversos aspectos del quehacer vital de nuestro autor.

También nos acercamos al Proyecto J. Acha, que tiene como finalidad preservar la biblioteca y demás documentos de interés que dejara el autor tras su muerte. Se compone de más de diez mil libros, la mayoría sobre arte en distintos idiomas, así como de su archivo personal. Biblos lleva años tratando de que las instituciones mexicanas resguarden este acervo para las futuras generaciones y se propicie la investigación de sus fondos. Lamentablemente, durante nuestra estancia el espacio que el Centro Cultural de Tlatelolco, dependiente de la UNAM, le había facilitado al proyecto todavía no estaba abierto a la investigación por encontrarse en fase de catalogación. A pesar de no haber podido acceder directamente a estos fondos, todo el proceso que vivimos en México nos hizo ser conscientes de la magnitud del proyecto, de su extensión y de su ubicación dentro de instituciones mexicanas de primer nivel. Lo que nos llevó a entender la importancia de su papel en ese país, así como lo urgente de continuar nuestra investigación, clave ante la ausencia de obras que puedan estudiar su legado.

Es cierto que en este sentido nuestra investigación bebe de la literatura y del estudio que ésta establece entre autor y obra. Las coordenadas de la personalidad y el periplo vital de Juan Acha son determinantes a la hora de abordar su trabajo sobre las artes visuales, tal y como se verá en el capítulo. Revisar cómo fue su tránsito de la crítica de arte a la teoría, cómo influyeron en él los diversos cambios locales y mundiales, cómo se fue formando su conciencia ante el trabajo teórico y crítico, serán parte de este capítulo. Es importante ver cómo Acha pasa a ser una figura importante en la modernización del arte peruano dejando atrás su condición de ingeniero químico; después su papel en México, donde trabajó al lado de la élite intelectual de ese momento, y así su interés e influencia por lo latinoamericano en las expresiones artístico-visuales.

En el tercer y último capítulo exploraremos sus propuestas para el arte del subcontinente latinoamericano por medio del estudio de sus textos. Si bien, al repasar su contexto general e inmediato, nos será imposible no aludir a algunos de los aspectos que conforman su pensamiento sobre el arte, será en el Capítulo III donde revisaremos su propuesta sobre el arte latinoamericano. Partiremos de la colocación de la obra de Acha dentro del sistema artístico latinoamericano, en el cual está incluido como parte de la historia, pero que actualizamos por medio del acercamiento contemporáneo que hacemos de él. Esta asunción de la obra de Acha nos ayudará a delimitar su influencia en su momento histórico, así como las influencias de las que su pensamiento es deudor. El colocar nuestra lectura como temporizador del trabajo nos ayudará, por un lado, a reconocer su importancia y pertenencia a la historiografía del arte latinoamericano, de ahí nuestro interés en ella, así como a medir su interacción con su tiempo. Lo que nos ofrecerá el marco idóneo para establecer su vigencia, determinando el proceso del arte subcontinental y los aportes y propuestas que este autor hizo en él.

En el Capítulo III se abordarán sus aportes críticos y teóricos teniendo en cuenta las dos etapas que forman su desarrollo profesional, la peruana y la mexicana. Aunque en la peruana todavía su preocupación es más local que regional, es interesante tanto por la pertenencia de Perú a América Latina, como porque se deja ver el tránsito de su interés y trabajo sobre el entorno local al subcontinental y de la crítica a la teoría. Si bien en el capítulo precedente se explica este proceso, en el tercero se analizan textos pertenecientes a cada una de sus etapas.

Estableciendo el marco teórico directo sobre el que el autor elaboró su propuesta, entendemos lo ambicioso del proyecto teórico y editorial que realiza sobre el arte latinoamericano y que comienza a publicar durante la década de los setenta hasta el final de su vida. Aquí la influencia del marxismo en la obra de nuestro autor es ya evidente en sus artículos especializados y se hace patente en la publicación del primer libro que edita en México en 1979 y en los siguientes. El marxismo es una de las metodologías fundamentales en su obra, su interés por lo social en una región en la cual este aspecto resulta inevitable,

se homologa perfectamente por la transformación propuesta por el marxismo. Acha es un intelectual de izquierdas, como muchos lo eran por esos años en América Latina, su ideología lo lleva al marxismo y su preocupación por las manifestaciones artístico-visuales de la región lo hará utilizar la sociología del arte y demás instrumentos metodológicos que lo llevarán a buscar el más adecuado para el arte latinoamericano. Así, hablaremos de la influencia de Louis Althusser en el desarrollo de su pensamiento, pero también la labor que se hacía en la región al respecto. Un marco teórico que incluye el afuera y adentro, que es un par dialéctico sobre el que se organiza el pensamiento de nuestro autor.

No olvidemos que el aporte de Acha, y con él su obra, se enmarca en un amplio proyecto que tiene de trasfondo una redefinición del arte a ser realizada desde esta región. De especial interés es la serie de cuatro libros cuyo objetivo fue estudiar las diferentes actividades implicadas en el arte: la producción, la distribución y el consumo. El primer libro fue *Arte y sociedad latinoamericana. Sistema de producción* (1979), en el que pretendió señalar las condiciones en las cuales se realiza el producto artístico, teniendo en cuenta un concepto ampliado de cultura y de los sistemas de producción que la integran: el tecnológico, el científico y el artístico. Le sigue *Arte y sociedad latinoamericana. El producto artístico y su estructura* (1981), que tuvo por objetivo analizar la evolución del producto artístico, sus formas y contenidos, a lo largo de la historia occidental, que es donde se desenvuelven las artes cultas que son importadas por América Latina. Pero también indica otros productos que se generan en esta zona del mundo y forman parte integral del sistema visual de las artes plásticas: las artesanías y el diseño. El tercer volumen, *El arte y su distribución* (1984), quiso determinar los parámetros que funcionan de contexto en la distribución de los bienes culturales y que serán claves en el consumo de los mismos. Ya el último libro desea sentar las bases para un estudio sobre el consumo artístico y cómo éste se da en Latinoamérica. Para Acha todos estos elementos están interrelacionados y, para la realización de una investigación y una propuesta teórica coherente con la realidad —como fue su pretensión—, éstos no deben ser aislados, sino todo lo contrario, estudiados como sistemas que interactúan continuamente.

Queremos en este capítulo resaltar las propuestas más importantes de Acha que tienen relación con el arte latinoamericano y, en general, con su visión como parte del fenómeno sociocultural del arte, además de señalar el alcance de dichas propuestas en la formación de una teoría del arte latinoamericana, tanto en lo que concierne al estudio interno de la obra del autor como a su inserción en la preceptiva de la plástica dentro de la región. Preceptiva que, por lo demás, está en continuo proceso y para la que el mismo Acha reclama en distintos textos la necesidad de teorizar como única vía de consolidar un arte latinoamericano, el cual requiere de una teoría latinoamericana. Y es que este teórico naturalizado mexicano fue un latinoamericanista, es decir, un autor con conciencia de la urgencia por fundamentar una cultura latinoamericana desde la misma región y realizada por sus protagonistas.

Para organizar la información y el legado de Acha detectamos otros dos planos de enunciación de su discurso y de su propuesta. Marcados por la necesidad de encontrar soluciones para el arte latinoamericano por medio de su trabajo y, así, de su búsqueda, son distinguibles estos dos niveles en los que se desarrolla su obra. El primero se inserta en la búsqueda y propuesta teórica marcada por el análisis del instrumento crítico y teórico que el mismo autor desarrolla y que se manifiesta en su propuesta sobre «la crítica como productora de teorías», de finales de los setenta, y en su poética sobre la función de la teoría en la construcción de un pensamiento latinoamericano para el arte. En un nivel que denominamos «llamamiento» el autor posiciona su discurso sobre los instrumentos de análisis y el trabajo que él y otros profesionales en la región deben hacer para cumplir con su trabajo. El otro nivel es el de sus propuestas sobre el arte de la región.

La propuesta que Acha expone sobre el arte latinoamericano la encontramos en los textos aparecidos en revistas especializadas y en los libros que publicó en México a partir de su mudanza. A lo largo de su dilatada carrera, Acha escribió cerca de veinte obras de forma individual, participó en muchas otras y en su bibliografía encontramos más de doscientas referencias a

ensayos, columnas en prensa, colaboración en catálogos, además de transcripciones de sus conferencias en coloquios y congresos. Hemos hecho una lectura cronológica de estos textos, que no sólo nos ayudan a entender cómo se desarrollaron en el tiempo sus preocupaciones y se organizaron las alternativas que plantearían, sino también nos permiten ver cuáles fueron sus postulados más importantes y determinar a su vez cuáles continuaron hasta el final de su carrera y cuáles dejaron de interesarle. Un enorme legado al que nos enfrentamos para poner en valor su esfuerzo, teniendo especial interés en el trabajo que realizó en torno al arte de América Latina, pero, tal y como hemos dicho, sin limitarnos exclusivamente a lo latinoamericano y trasladándonos con nuestro autor por los diversos contextos generales y específicos que son necesarios atravesar para entender a un autor, a su obra, el arte y a una región.

Recorreremos sus propuestas sobre la identidad, la realidad artística, la sensibilidad estética, las actividades del sistema artístico-visual contenidas en la producción, la distribución y el consumo, y otros elementos que forman parte de su legado, siempre teniendo en cuenta que ha sido el autor peruano-mexicano quien por vez primera realiza una propuesta teórica y editorial de este tipo sobre el arte latinoamericano. Así mismo, revisaremos también la coherencia de sus propuestas y de su vocación en los casi cuarenta años de trabajo en el mundo del arte de nuestro autor, primero en la escena limeña, y después, desde comienzos de la década de 1970 hasta su muerte en 1995, en México, siguiendo su interés por el arte regional. Por tal motivo, los contextos que se han ido elaborando en los dos primeros capítulos cobrarán mayor sentido en el tercero, en el que realmente podremos ver su trabajo en el arte de América Latina por medio del análisis de sus preceptos más importantes al respecto. Será aquí donde podamos rastrear el por qué de cierta reticencia en el estudio profundo de su obra, así como señalar la importancia de su legado para las nuevas generaciones.

Capítulo I

Hacia un arte latinoamericano: contexto general de su desarrollo

1.1.- Preliminar: Juan Acha en contexto

Realizar un contexto general para situar la obra de Juan Acha en el marco de las artes visuales latinoamericanas es un asunto complejo por varios motivos. El primero y más evidente es la amplitud temporal que ocupa el quehacer crítico y teórico de este autor¹, cuya obra empezó a publicarse en Lima a finales de la década de los cincuenta y concluye poco antes de su muerte, acaecida en 1995. Es decir, casi cuarenta años de ejercicio profesional, en los que publicó cerca de veinte monografías e innumerables artículos y textos críticos en prensa y revistas especializadas de distintos países de Latinoamérica y Europa. Además de lo extenso en tiempo y volumen de su obra, ésta se ubica en un período a la vez convulso y determinante para las artes de la región, especialmente los sesenta y los setenta, durante los cuales ocurren diversos hechos que en la dinámica de los cambios mundiales y regionales operarán dentro de la cultura y así en las artes —aunque también serán importantes los sucesos que se prodigan a lo largo de las dos últimas décadas previas al fin del milenio—. Teniendo esto en cuenta, la obra de Acha debe ser revisada y entendida como consecuencia y parte del proceso general ocurrido después de la II Guerra Mundial, con la finalidad de revisar su influencia y sus aportes para el arte latinoamericano en función al desarrollo del mismo y así determinar la vigencia de muchos de sus preceptos.

Pero dicho proceso, en cuanto a proceso regional en las artes plásticas, tiene su origen directo en las primeras vanguardias del siglo xx y también en lo que se conoce como *pensamiento latinoamericano* que es uno de los elementos fundacionales de la región, en el cual se ubican las diversas polémicas, preguntas y algunas políticas que giran en torno a la especificidad del subcontinente y de las naciones que lo conforman. De fuerte raigambre humanística y sociológica, ha sido el exponente crítico tanto del individuo como de su sociedad. Su finalidad se centra en entender, comprender, exponer y tratar de delinear lo latinoamericano. Como tradición cultural algunos autores

¹ Juan Acha se autodefinía teórico y crítico de arte, pero además ejerció otras facetas dentro del mundo del arte como la docencia y desempeñó cargos directivos en el Museo de Arte Moderno de México.

sitúan su origen durante el proceso mismo de la Colonia, aunque como corpus teórico y crítico visto en clave subcontinental puede rastrearse desde el siglo XIX, con la emancipación de las coronas española y portuguesa y la conformación de las jóvenes naciones.

Entonces, para situar la obra de Juan Acha en lo que se denomina arte latinoamericano, tendremos que delimitar de forma general cómo el arte adjetivado de esta manera tiene relación con las vicisitudes de la corriente crítica en las que se formuló y que, como hemos señalado, es uno de sus elementos fundacionales, en especial cuando hablamos de las disciplinas humanísticas de las que el arte es parte. Porque, como señala Acha, en la búsqueda de lo latinoamericano el arte es fundamental y más rápido que el pensamiento, pero no puede prescindir de él «porque el pensamiento le es indispensable al arte para cristalizarse en ideas que son más fáciles de difundir» (1979: 116). Para ello revisaremos dos períodos de ese proceso. El primero nos servirá de base y en él se expondrá lo que hemos querido denominar *génesis del pensamiento americano*, que comienza en las últimas décadas del siglo XIX hasta aproximadamente entrada la década de los cuarenta de la centuria posterior. En esta etapa el término utilizado para la región es América, por ello el pensamiento americano insiste en la unión continental principalmente de los países emancipados y “herederos” de la cultura hispánica. Como corriente del pensamiento se la conoce como Americanismo y parte de la búsqueda y exaltación de la especificidad americana de los que, con variados enfoques, participaron de la idea de unidad cultural basada en la lengua y la historia compartida. Autores de distintos momentos como Martí, Rodó o Vasconcelos —por solo citar a algunos— fueron hacedores del espíritu crítico que movió el pensamiento regional durante su primera época, impregnado por el afán modernizador de las jóvenes naciones y la necesidad identitaria que en ellas imperaba. El segundo momento se desencadena a partir de la posguerra y revela la separación del afán modernizador y la identidad unitaria planteada por el Americanismo, que se escindirá debido a la dependencia de las naciones del subcontinente en el plano económico y cultural. Es en él cuando se produce además el cambio terminológico: la conversión de América en Latinoamérica o América Latina y,

con ello, del Americanismo en Latinoamericanismo. Cambio terminológico que entraña un cambio esencial en el sujeto/objeto a sustantivar: el subcontinente americano. Aunque no profundizaremos en ello, no cabe duda de que este cambio responde de una u otra forma a la reorganización geopolítica que se vivió tras culminar la II Guerra Mundial.

Nos adentraremos de forma general en complejas sinergias para poder entender mejor el proceso que el pensamiento latinoamericano experimenta en las artes visuales de la región, con el fin de ubicar a Juan Acha y su obra. En este sentido, usaremos como hilo conductor el desarrollo de las disciplinas artísticas: la historia, la teoría y, principalmente, la crítica de arte en el subcontinente americano. Sin dejar de aludir a los hechos políticos, económicos y sociales, tanto locales como internacionales, que en mayor medida incidieron en el contexto artístico, práctico y teórico de esa parte del mundo.

No podemos olvidar que la denominación de *arte latinoamericano* como término común a las manifestaciones plásticas de un subcontinente formado por diferentes naciones, con disímiles características, aunque con un sustrato histórico común, ha sido siempre compleja. A lo largo de su historia, los términos que intentan agrupar y definir a estos países como unidad cultural o como crisol de diversidades han ido cambiando y reestructurándose, porque implican situaciones y esencias diferenciadas. Es en el seno de su devenir donde podemos trazar una línea para la comprensión de la formación teórica y crítica de su arte.

Ya de lleno en el contexto directo de esta investigación, de 1945 a 1995, nos centraremos de forma general a algunos de los países de la región que han incidido en el arte de manera notoria. En especial, aquellos a los que diversas fuentes historiográficas señalan como determinantes dentro de la creación y con ello en la teoría y crítica artística de la región. Somos conscientes de la ausencia de otros países, obras, artistas y críticos que también han tenido un peso considerable dentro del área que estudiamos, pero que no son del todo relevantes para los fines de esta investigación, por lo

menos en una primera parte. Como darán cuenta estas páginas, el segundo período se caracteriza por una intensa actividad en el arte, tanto de artistas como de teóricos, críticos e historiadores que ven cómo se profesionaliza el sector. Por lo que, además de utilizar referencias de críticos más actuales que también investigan esas décadas ofreciéndonos un análisis diacrónico de estas disciplinas, utilizaremos distintas fuentes primarias cuyos autores tienen en común el haber vivido y desarrollado su labor coincidiendo temporalmente con el trabajo de nuestro autor: compartieron contexto histórico y preocupaciones similares, como se verá en el transcurrir del capítulo. Para concluir, nos detendremos en cambios sustanciales de las últimas décadas del pasado siglo como son el relevo generacional y los nuevos paradigmas del pensamiento que nutren a la práctica y teoría artística de América Latina por esos años.

1.2.- Génesis del pensamiento latinoamericano

Existe una conciencia de unidad territorial en el seno de lo que fueron colonias europeas, que viene desde la dominación de las coronas española y portuguesa, mayoritariamente. Durante el proceso de emancipación en el siglo XIX algunos de sus protagonistas vieron en la América Hispánica o Hispana un corpus que, unido, podría lograr su independencia y, a la vez, luchar contra el creciente poderío de la América del Norte. Tal fue el caso de Simón Bolívar y otros próceres. Pero si éste es el germen que en lo político y militar formó, desde el propio suelo americano, una tendencia unificadora de toda su geografía, en el plano cultural se dará después de las independencias de los países colonizadores una suerte de «emancipación mental de América» (de Leopoldo Zea in RAMA, 1980: *ad locum*, 15). La finalidad era, en primer término, diferenciar la cultura americana de la europea, como propulsaron a lo largo del continente insignes pedagogos e intelectuales al principio del proceso emancipatorio y algunos otros en el devenir del XIX. «Sarmiento, Alberdi y Echevarría en Argentina; Varela y Luz y Caballero en Cuba, Montalvo en el Ecuador; Rodríguez en Venezuela; Mora, Altamirano y Ramírez en México» (Ibídem), entre otros, buscaron, por medio de la educación y el pensamiento, sentar las bases de un nuevo individuo para las nuevas naciones.

El énfasis en agrupar las distintas naciones en clave regional se mostrará más acentuado en el área de la literatura que en el de las artes visuales, propiciado inicialmente por el interés de diferenciar la lengua utilizada a un lado y otro del Atlántico y a la recopilación de los avatares que constituyeron a las nacientes repúblicas independientes, tanto en textos literarios como en los históricos y jurídicos. Así, en su ensayo titulado «La ciudad escrituraria», Ángel Rama (1985) hace un recorrido por lo que denomina «la ciudad letrada» que se encuentra enfrentada con la popular. La primera pretende, desde la Emancipación, mantener incólume el legado lingüístico europeo, mientras que algunos intelectuales defendían la incorporación de lo popular dentro de la lengua como resultado natural de la implantación del castellano en América. En su texto, Rama hace alusión a dos temas recurrentes en la teorización de la cultura latinoamericana: la dicotomía entre lo

hegemónico, tenido por culto y relacionado con la identificación e imposición de lo foráneo, en este caso con las “culturas madres”; y lo popular, como resultado del ejercicio cultural y social de las masas, ligado a lo autóctono —indígena especialmente— y despreciado por el primero. Todo esto cristaliza en el par dialéctico por antonomasia del pensamiento de la región: apego/rechazo a las culturas madres, autóctonas o impuestas, fuera/dentro.

De esta manera, vemos que lo americano como adjetivo calificativo de una cultura y, por ende, de sus expresiones artísticas, ha sido objeto de una constante reflexión intelectual y, como ya señalamos, uno de sus elementos constituyentes, de sus temas fundacionales y recurrentes. En todo caso, los conceptos en la disertación sobre lo americano han sido revisados desde las áreas del pensamiento y la literatura, tanto por su teoría como por su producto artístico, ya que han sido muchos los intelectuales y creadores que han trabajado y aportado al pensamiento de la región.

A la par del pensamiento americanista digamos más inclusivo, también se impuso el positivismo de corte cientificista de finales del XIX, que es uno de los primeros pensamientos en la región que, como señala Juan Acha (1979: 116-117), fue precursor en tratar sobre nuestro atraso. A la vez se da una visión que desprecia lo autóctono y prefiere la implantación de modelos europeos; incluso se quiere poblar el subcontinente con europeos: los males de Latinoamérica eran culpa de la raza (Ibídem). No es nuestra intención hacer un recorrido exhaustivo por el pensamiento americano y su desarrollo, existe suficiente bibliografía al respecto; lo que sí nos interesa es señalar la preocupación constante del americano por su definición en términos culturales y sociológicos. De allí deriva la formación de un discurso crítico que en la misma época pretendía la búsqueda identitaria centrada en lo que Guadalupe Álvarez Cid (2012) denomina la búsqueda de «el origen cultural», que podemos asociar al momento histórico en el cual se hacía patente la «matriz de país joven» (de Cándido in MARTÍNEZ, 1997: *ad locum*, s/p). Según el análisis que Antonio Cándido² hace teniendo a la literatura de la región como centro, desde

² Tanto Guadalupe Álvarez como Agustín Martínez utilizan los preceptos de Cándido para revisar las posturas críticas en América Latina.

mediados del siglo XIX hasta la tercera década de la centuria siguiente se produce este período clave en lo que él llama «la autoconciencia cultural» (de Cándido in MARTÍNEZ, 1997: *ad locum*, s/p), que para el brasileño es parte del problema de la dependencia y la autonomía cultural de la modernidad latinoamericana. La otra matriz histórica de este problema es la de «país subdesarrollado», donde se hace evidente el problema de la dependencia, que se inicia a partir de la posguerra en 1945. A los años que van de una a otra matriz el autor los llama «preconciencia del subdesarrollo» y, como bien señala su denominación, existen obras y discursos críticos centrados en la transición de un modelo al otro.

La superación del estado colonial, la consolidación de las repúblicas y la entrada de lleno en el siglo XX hacen que se encare la necesidad de fusionar al ser escindido para la formación del nuevo individuo, debido a que la conciencia de pertenecer a dos continentes, el europeo y el americano, está también presente, obligándole a tratar de ubicar su ser en el mundo. J.M. Briceño Guerrero afirma que: «somos occidentales sin duda alguna, pero debemos admitir la presencia de una resistencia no occidental en América»³ (1980: 25). El americano sabe que no es un occidental convencional, aunque muchos vengan de Europa por las continuas migraciones que ha recibido América en el devenir de su historia y por la implantación que la cultura occidental hizo sobre la cultura americana autóctona durante la Colonia. Lo cierto es que no todos poseen raíces indígenas y/o africanas, o ellas se han ido diluyendo en el continuo mestizaje del que resulta un ser diferenciado, incluso, por la imposibilidad de diferenciarse rotundamente, por la contradicción implícita en ello.

El siglo XX comienza con la publicación de *Ariel* (1900), del uruguayo

³ Según algunos de los postulados emitidos desde la antropología y demás ciencias sociales, lo occidental es una forma cultural cuyo pensamiento y conceptos, que se construyen desde Occidente, están basados en el orden, la lógica y el progreso. La razón lo caracteriza, en oposición al pensamiento del no occidental, tenido en ocasiones como el pensamiento salvaje, guiado por la superstición, lo mágico y lo mítico. Ironizando, pero estableciendo las pautas y conflictos del individuo latinoamericano, Briceño Guerrero (1980) titula a su libro *Discurso Salvaje* y su intención es seguir la manera habitual como se expresa el pensamiento salvaje, sin una estructura preestablecida, alejada del tono académico que, para él, no es la manera de pensar, sentir y expresar de este individuo, el latinoamericano.

José Enrique Rodó, que dotará de renovadas ideas a la disertación sobre lo americano. El llamado arielismo centró el debate sobre el estado de la cuestión americana partiendo de la dicotomía civilización-barbarie. Inspirado en *La tempestad* de Shakespeare, el ensayo centra su atención en Ariel como representación del espíritu, en oposición a Calibán quien simbolizaba los bajos instintos. Más allá de la visión racista y conservadora por la que muchas veces se critica esta obra, debido a la identificación de sus personajes con grupos sociales y étnicos de América —en los que los descendientes de europeos salen mejor valorados que el resto—, nos interesa ver el pensamiento que propone, ya que «en su acepción básica el arielismo es una doctrina de superación individual, tendiente a estimular en la juventud las virtudes del estudio, el trabajo, la voluntad, el entusiasmo y ante todo el idealismo» (RAMA, 1980: 131-132). Se convirtió así en una obra que marcó definitivamente a unas jóvenes naciones que en ese momento estaban tratando de entender y delinear su origen cultural, si seguimos la opinión de Álvarez (2012).

Así, el arielismo será uno de los propulsores del pensamiento americanista que se expandirá por todo el continente durante los primeros lustros del pasado siglo y moldeará muchos de estos cambios (ÁLVAREZ: 2012; CROCE: 2010). Ya a partir de 1925 la publicación de *La raza cósmica* de José Vasconcelos marcará otro de los hitos intelectuales del pensamiento de la región de la primera mitad del siglo xx. Volviendo a Rodó, Marcela Croce señala que fue dicho arielismo el que «definió el contorno espiritualista del movimiento de la Reforma Universitaria, con el predominio del componente juvenil que aparecía subrayado en el sermón laico con el que el maestro Próspero exhortaba a sus promisorios discípulos» (2010: 175). Bajados de la *torre de marfil* del Modernismo y encarando cada vez más su realidad, los jóvenes de Córdoba, Argentina, salieron en 1918 a luchar contra una universidad que no cumplía con sus demandas, anticuada y en extremo elitista. Esta sed de cambios en el ámbito académico se propagó por varios países de América. Algunos, como Perú, Chile, Uruguay, México o Cuba fueron escenario de enfrentamientos que terminaron en una reforma que cambió la academia americana para incorporar nuevos instrumentos metodológicos, teóricos y asignaturas. Es la fuerza de la juventud de las jóvenes naciones marcada por

«condiciones, tanto de índole subjetiva como objetiva, que legitiman y explican el surgimiento de un vasto aunque difuso movimiento renovador, movimiento no coordinado conscientemente, pero que tiene manifestaciones en casi todos nuestros países y que afecta todos los niveles de la vida social, política y cultural» (OSORIO, 1988: XXI).

Fueron varios los individuos y hechos que marcarían al pensamiento americano y con ello a su cultura durante este período, factores sociales que definieron el desarrollo del pensamiento americano. A la labor de intelectuales como Rodó, José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña y muchos otros, hay que sumar el papel fundamental de las vanguardias artísticas. La propagación de diversos manifiestos de las vanguardias literarias a lo largo de América, influencia directa de las vanguardias artísticas europeas, representaba, entre otras cosas, la energía de la juventud y la renovación de una cultura occidental en declive y emergencia. Los manifiestos vanguardistas, al contener los preceptos de un movimiento, atendían a una teoría que, a su vez, procedía de una postura crítica tanto con la sociedad como con el arte. En el subcontinente americano la influencia de los manifiestos como medio discursivo sirvió para la propagación de ideas artísticas que, aunque siguiendo un modelo foráneo, se erigieron como originales, propias del país y el momento en cuestión. Para Osorio el vanguardismo hispanoamericano debe ser estudiado «no como un simple epifenómeno de la vanguardia europea sino como una respuesta legítima a condiciones previas y articulado a otras vanguardias, como variable específica de un fenómeno internacional más amplio» (1988: XXI). Distintos manifiestos, la mayoría literarios, se realizaron y difundieron en esta época: el «Comprimido Estridentista» de Manuel Maples Arce se publicó en México en 1921; el Creacionismo tendrá su manifiesto en 1923, aunque ya desde 1912 el poeta chileno Vicente Huidobro trabajaba en esta propuesta artística; otro de los textos clave en esta línea fue el «Manifiesto Antropófago» del brasileño Oswald de Andrade que vio la luz en 1928. Como vemos, estos y otros tantos manifiestos expresaron ideas literarias, participaron de un lenguaje renovado en sintonía con los aires de cambio, en diálogo con cierto espíritu universal que coadyuvó a la renovación del ambiente cultural dentro de los países americanos. Renovación aparejada a la necesidad de progreso y

transformación que se gestaba en la región con respecto a la dicotomía dentro/fuera y que sin duda alguna también influiría en sus artes visuales, debido a que algunos manifiestos promovían una visión integradora de las artes. Guadalupe Álvarez señala al respecto: «en comparación a los manifiestos literarios, los manifiestos de las artes visuales son menores en número [...] esta minoría parece residir en la dificultad con la que se ha ido constituyendo el sistema artístico visual latinoamericano» (s/f: s/p)⁴. Y es que veremos a lo largo de estas páginas que la producción crítica y teórica en las artes de la región se ha desarrollado durante un largo período de tiempo a expensas de la literatura.

1.2.1.- Americanismo y arte

En este contexto se produce, entre 1920 y 1930, el «despertar de la conciencia artística latinoamericana» como apuntan diversos autores (BAYÓN: 1974; ROMERA: 1978), marcado por la consolidación de tendencias artísticas y de artistas que postularon el rescate o la búsqueda de un arte latinoamericano⁵. No es que antes no se hubieran producido obras de arte en la región, todo lo contrario, se produjeron y existieron varios grupos con artistas excepcionales que imprimieron los primeros intentos de modernización del arte latinoamericano durante el mismo período (TRABA, 2005: 82-88)⁶. De este impulso modernizador que recorrió la geografía del subcontinente podemos destacar algunos hechos determinantes para las artes visuales de forma específica como: la creación en 1912 del Círculo de Bellas Artes formado por un grupo de jóvenes artistas desertores de la Academia de Bellas Artes de

⁴ La cita ha sido tomada de la página web: http://www.visualartchile.cl/espanol/invitados/5_alvarez.htm que se consultó por última vez el 23 de enero de 2014.

⁵ Como se verá por la bibliografía utilizada, muchas veces la terminología para referirse en clave regional está antecedida por el prefijo latino, ya que son investigaciones de los años setenta.

⁶ En las distintas fases de investigación de este trabajo hemos utilizado las dos ediciones del libro: *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. La de 1973 y la comentada, publicada en 2005. Aparecerán referencias a las dos y la información de ambas se pueden consultar en la bibliografía.

Caracas, que fue el germen de la Escuela de Caracas; la Semana de Arte Moderno de São Paulo en 1922 organizada por Mario de Andrade, y la vuelta a Uruguay de Torres-García en 1934. Algunos de los artistas de estas décadas y en general relevantes en la primera mitad del siglo serán: Wilfredo Lam, Roberto Matta, Frida Kalho, Armando Reverón, Pedro Figari y el mismo Joaquín Torres-García, por nombrar a los más conocidos. Ellos y algunos otros son «precursores», como los llama Marta Traba, ya que «desempeñaron un valioso papel en el ingreso del continente a la modernidad» (TRABA, 2005: 85).

Los estudiosos señalan que dicho «despertar» se produjo en dos puntos geográficos del subcontinente. Pedro Figari y Joaquín Torres-García van a ser sus promotores al sur del mismo⁷; mientras que el movimiento muralista, al otro extremo, con David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco, también hace lo suyo por el rescate de una conciencia popular, y con ello determinan la conciencia de este despertar. Tanto los artistas del sur como los muralistas mexicanos marcan el inicio del mismo que, como señala Bayón (1974: 23-24), se realiza signado por la dicotomía antes mencionada: al sur del subcontinente la llamada a lo internacional es patente, mientras que los muralistas buscarán resaltar el ideario popular, vigente tras la revolución.

Fue en Buenos Aires en 1921, el lugar y la fecha en que se llama a reflexión sobre la necesidad de crear un arte que exprese la situación de esta región del mundo. La propuesta surge de una exposición del uruguayo Pedro Figari y es él mismo quien propone la consolidación de un arte regional capaz de unificar las diferencias nacionales en las preocupaciones de uno que represente el sentir común. El artista uruguayo no descarta lo foráneo para su empresa y, por ello, recomienda la selección crítica de los elementos ajenos, europeos en su caso. Para Frederico Morais ([1979]1990: 109): «como educador y teórico, Figari vio en la industrialización aliada a la “industriosidad” del pueblo, la alternativa para América Latina. Mezclando pragmatismo y utopía». La visión progresista de la propuesta de Figari, quien desde

⁷ Como hemos dicho, la vuelta de Joaquín Torres-García a Uruguay será en 1934, pero, a pesar de este pequeño desfase temporal, todos los críticos e investigadores indican su aporte como parte de dicho «despertar».

comienzos de siglo planteó nuevos modelos para la formación de artistas y artesanos en su país⁸, nos recuerda que él, junto con Torres-García y Rodó, fueron los que desarrollaron un pensamiento americanista que desde Uruguay recorrió todo el subcontinente durante las primeras décadas del siglo xx (MORAIS, 1990: 107), con una determinación arielista, como resulta obvio. Por otro lado, Jorge Glusberg (1999: 46) enfatiza que la propuesta de Figari se centra en «[...] utilizar los lenguajes internacionales de manera crítica, para ahondar las problemáticas regionales. Localizar lo universal para universalizar lo local, en un proceso capaz de superar las antinomias estériles y sumisiones inconducentes». De esta manera es cómo, para el argentino, se da la inauguración de «el otro mirar», el del individuo latinoamericano al mundo que lo circunda representado en su arte. Una expresión con posibilidades de ser vista por el «otro»⁹. Por su parte, Joaquín Torres-García, a su vuelta a Uruguay, tiene sus objetivos claros y de una u otra forma hermanados con los de su paisano porque, según Ida Rodríguez, «aunque su ambición es establecer una teoría universal, ve en el mundo americano un campo posible para aplicar su teoría. La tarea del americano es tratar de ser él y no un reflejo de Europa; hay que descubrir el propio ser [...]. Hay que descubrir en la vida americana esa regla universal y eterna que responde a la estructura misma de América y de cada hombre» (1974: 74). Es así como forma una poética donde se da un giro simbólico definiendo una nueva posición para el americano en el mundo. Torres-García voltea el mapamundi y, en una de sus propuestas más citadas, sentencia: «He dicho Escuela del Sur; porque en realidad, nuestro norte es el Sur. No debe haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de

⁸ Pueden consultarse íntegramente los textos que escribió sobre arte, educación y sus propuestas al respecto en *Educación y arte*, publicado en 1965, por Biblioteca Artigas, en el siguiente enlace: http://www.museofigari.gub.uy/innovaportal/file/11551/1/figari_pedro__educacion_y_arte_clasicos_uruguayos_n_81_1965_.pdf

⁹ La noción de «nosotros» y los «otros» se funda en la pertenencia cultural como lo plantea Tzvetan Todorov en *Nosotros y los otros*, (1991, Siglo XXI Editores, México). El «nosotros» hace referencia al grupo social y cultural al que pertenecemos, mientras que los «otros» son aquellos que no lo integran y/ o pertenecen a alguno distinto. Si volvemos al planteamiento de Jorge Glusberg, éste se funda desde lo que para (nosotros) los latinoamericanos son los otros (occidentales, europeos, especialmente) y viceversa. Ellos —los occidentales— reconocerían a lo «otro» (nosotros, los latinoamericanos) y lo legitiman, asumiendo su diferencia y su pertenencia cultural.

América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte» (1944: 2013).

Al otro extremo del subcontinente el Muralismo comenzaba su andadura internacional, que nació del suelo mismo del pueblo, propulsando un sentir propio en la forma y el contenido del arte. Estaba alentado por las circunstancias políticas y sociales del México de esos años, aunque se nutría de la tradición renacentista y demás tendencias visuales europeas. Juan Acha señala al respecto: «Surge el grupo político y éste busca una nueva manifestación artística que propague sus ideas y que sea distinta del arte porfiriano, período político repudiado. La encuentra en el muralismo, el cual aparece por necesidades sensitivas y culturales colectivas que un grupo de artistas percibe y aspira satisfacer, mediante prácticas y teorías artístico-visuales que comenzaron sorprendiendo por su entonces heterodoxia» (1979: 178). Así, en su monografía de 1981, Acha concluirá que el Muralismo mexicano ha sido el único sistema visual que se creó completamente en América Latina y ha gestado transformaciones de incidencia social. No cabe duda de que se alimentó de tradiciones a uno y otro lado del Atlántico, pero lo importante es que superó las continuas dicotomías sobre las que se construye el arte de esa parte del mundo, creando una manifestación propia con signos identitarios muy diferenciados.

Pero a pesar de que cada corriente parece decantarse por una u otra postura, las dos comparten una visión unificadora de América por medio de la modernización de la región y sus elementos constituyentes, con reflejo en el arte. No existe una separación entre la modernización y la identidad: ambas son entendidas como partes de un todo, aunque se hacían patentes las diversas maneras de entender cada uno de los conceptos y las distintas visiones al respecto. Tanto el Muralismo como la influencia de Torres-García serán innegables en los artistas del continente durante un largo período de tiempo. Así, Frederico Morais, al referirse al arte uruguayo de esa época y a las figuras clave que lo marcaron, declara: «La visión americanista de Rodó, Figari y Torres-García está impregnada de utopía y optimismo». Declaración que podemos extrapolar al norte del subcontinente donde José Vasconcelos,

guiando la política educativa de México, promovía una «raza cósmica», una raza unificada del hombre americano como futuro de la humanidad, asumiendo así un mestizaje racial, histórico. A partir de 1945 la americanidad se fragmenta, y ya en los setenta Morais señala cómo esta tendencia americanista se diversifica: «La realidad actual del continente es muy diferente de aquella concebida por esos tres hombres: no tenemos “una sola América” sino diversas. Nuestra realidad es plural, multifacética, conflictiva [...]. A pesar de los pactos, acuerdos, tratados, bienales y simposios, aún no nos conocemos» (1990: 111).

1.3.- Pensamiento americano: hacia la crítica del arte

El pensamiento latinoamericano sostiene una identidad cultural hermanada por su historia. Para la investigadora chilena Guadalupe Álvarez esta primera etapa arranca con la búsqueda de respuestas sobre «el origen cultural», materializada en la idea de «unidad cultural» que enmarca a su vez la noción de la “hispanidad”. Esta idea fue promovida y financiada a su vez por distintos gobiernos desde finales del siglo XIX, coincidiendo principalmente con la pérdida de las últimas colonias de ultramar por parte de España y hasta ya avanzado el siglo XX¹⁰. Aunque no vamos a profundizar en ello, sirva el reconocimiento de la hispanidad en términos generales para marcar una relevante ausencia cuando hablamos de América y su pensamiento durante esa época: Brasil. El conocido hoy como *gigante del sur*, con una lengua e historia distintas a la de las colonias españolas, fue dejado de lado durante este período¹¹.

Los cambios en la academia y las ideas propuestas por las vanguardias y sus manifiestos impulsarán una crítica ahora renovada, que participa activamente en la elaboración y revisión del pensamiento que el americanismo proclama, emparentada con la crítica cultural. Una crítica cultural que a su vez es deudora de la crítica literaria, debido a que ésta vertebró la crítica cultural y con ello el pensamiento latinoamericano. De esta manera, es viable la realización de una analogía entre la función del pensamiento americano y la crítica cultural entendiéndola como un vértice donde se fundamentan y elaboran las percepciones y revisiones de la cultura latinoamericana. Sin olvidar que la literatura y principalmente la crítica literaria han actuado «como

¹⁰ Varios autores han señalado, por ejemplo, cómo el franquismo, por razones políticas, económicas y de control de su población en el exterior, patrocinó y promovió la noción de una «cultura madre», centralizada en este caso en España. Esto también provocó un viraje a mediados del siglo XX en las nociones de hispanidad, unidad y supremacía de esta nación. Véase al respecto el libro de Miguel Cabañas Bravo *Política artística del franquismo* (1996, Centro Superior de Investigaciones científicas).

¹¹ Cuando nos acerquemos a la siguiente etapa y a la «metamorfosis» de América en Latinoamérica veremos cómo la presencia de este país se vuelve vital como resultado de las políticas económicas y sociales de la región y por la preocupación de su cultura, vista en relación con la hispanoamericana. Interesante es la observación de Marcela Croce (2010: 20-21) sobre el proyecto crítico de Ángel Rama, en el que el uruguayo buscaba no sólo revisar la literatura brasileña y la hispanoamericana, sino abordar las caribeñas, en holandés y francés, como parte de un proyecto desde la diversidad de la producción literaria latinoamericana.

bastión del pensamiento latinoamericano» (ÁLVAREZ, 2012: s/p).

Si bien esto es cierto, no lo es menos la relación entre la crítica literaria y su influencia en la crítica del arte, no sólo porque ambas utilizan la palabra escrita como medio para elaborar y enviar su propuesta, sino también porque, en el caso de América Latina, la crítica de arte se relaciona directamente con la de la literatura. La relación colaborativa y comparativa entre literatura y arte resulta necesaria en una investigación de este tipo. Para Agustín Martínez (1990: 2), el viraje a lo literario que se tiene que hacer cuando hablamos de artes plásticas latinoamericanas radica en que: «[...] estos problemas tienen que ver íntimamente con el desarrollo de la crítica y la historiografía literaria hispanoamericana y se encuentran colocados en el centro mismo de la evolución del concepto de América Latina. En realidad, difícilmente encontraremos otro campo intelectual en el que se haya procesado de manera tan intensa esta reflexión sistemática y este esfuerzo por fundamentar y justificar teóricamente el concepto de América Latina». Por esta razón, «[...] cuando se plantea la unidad de las artes latinoamericanas, esto es: indagar la posibilidad y la existencia de una producción a nivel continental como expresión de una cultura igualmente unitaria, los teóricos de este campo no contarán con otros modelos que los que proporciona la realidad crítica e histórico-literaria hispanoamericana». Las palabras de Martínez las podemos homologar a una primera etapa de las artes visuales de la región, extensible aproximadamente hasta los años sesenta, aunque la influencia de una disciplina en la otra será una constante. Guadalupe Álvarez (2012: s/p) señala que una de sus causas yace en el hecho de que las artes no contaron con su inclusión en el sistema académico hasta bien entrada la segunda mitad de la anterior centuria lo que produjo un nulo desarrollo en la historia y en la crítica del arte. Esto subrayó la influencia de la literatura, con una tradición arraigada en el mundo americano, como modelo ejemplar a falta de uno propiamente artístico.

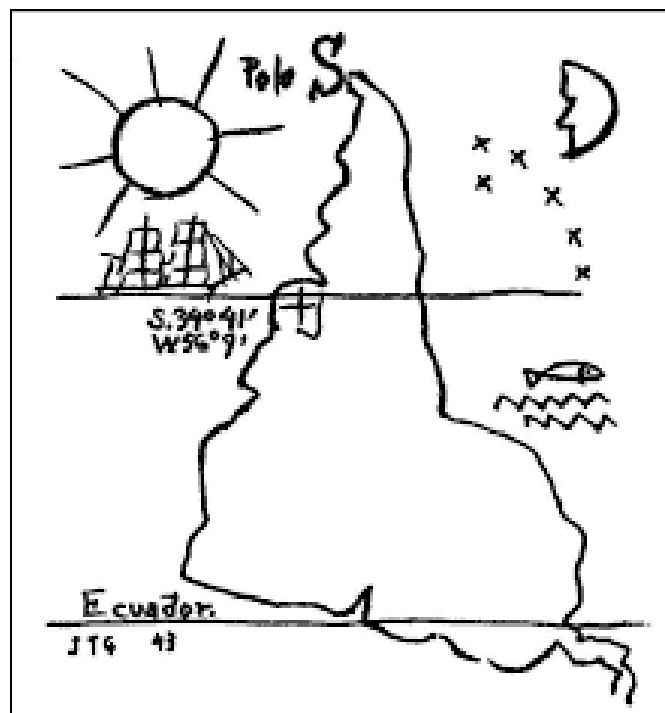
Por lo tanto, tenemos a la crítica literaria y en general a la literatura como áreas de influencia sobre las que se elaborará la crítica artística. En este sentido, una de las problemáticas históricas que han sufrido las artes plásticas de la región ha sido justamente ese desarrollo tardío tanto de su crítica,

entendida como una crítica profesionalizada, asalariada, como el del resto de disciplinas que acompañan a la creación y su producto —la historia y la teoría, principalmente—. Parte del mismo problema es la carencia de preceptos elaborados sobre su producto artístico independiente del realizado desde la literatura. Álvarez Cid señala que «si la crítica de artes visuales en América Latina se ha mantenido a la zaga de la crítica literaria, esto es, se ha nutrido copiosamente de sus resultados y de sus instrumentales analíticos, ello se debe a que ha cumplido, desfasada y oblicuamente, procesos similares a aquellos experimentados por sus objetos»¹² (2012: s/p). Resulta que el hecho de que su despertar se produjese alrededor de la segunda década del siglo xx parece justificar que la crítica del arte latinoamericano siga los pasos de la crítica literaria, con más tradición, más experiencia y fundamentada en el mismo pensamiento americano. Por lo que Juan Acha (1979a: 52) sostiene que «nuestras prácticas crítico-artísticas [...] comenzaron hace un siglo y medio [...] las nuestras responden a un arte cuyos impulsos de independencia se inician hace medio siglo apenas (1920)». De esta manera, la crítica siempre ha estado atrasada y en dependencia: «principia siendo un capricho de literatos cultos y muy tarde (1930) [...] su principal instrumento cognoscitivo es la metáfora [...] lo sensitivo de la obra es vertido en lo sensitivo de las palabras».

La mayoría de los investigadores coinciden con lo propuesto por nuestro autor. No obstante, sí se hizo crítica de arte durante las primeras décadas del pasado siglo xx, a pesar de carencias generales que, diacrónicamente, podamos encontrar en su realización. En la monografía de Ida Rodríguez *La crítica de arte en México en el siglo xix* (1964) ya podemos encontrar una presencia regular de la crítica de arte en la prensa de este país, y algo parecido en otras naciones del subcontinente durante el mismo período. Por este motivo, deducimos que el llamado «despertar» y la serie de políticas que lo propiciaron renovaron un aparato crítico que, aunque en formación, no profesionalizado y deudor de la literatura, contaba en sus orígenes con el aporte de intelectuales

¹² En otro artículo Álvarez señala cómo en la región muchos de los manifiestos artísticos que se produjeron funcionaron como una forma de la crítica del arte al «exponer con vehemencia lo que se entiende como el carácter autónomo de la visualidad [...]. No son los contenidos ideológicos o utópicos de los manifiestos, de la crítica o de las obras los que establecen el espacio de cercanía entre estos tres elementos, sino su forma y modalidad expositiva» (s/f: s/p).

tan comprometidos como el propio José Martí (MANRIQUE, 1985: 299). Como podemos ver, la crítica del arte latinoamericano, a diferencia de la práctica artística, no era una disciplina estructurada ni mucho menos practicada profesionalmente cuando comienza toda esta problemática. Lo que existían eran periodistas que hacían reseñas, críticos literarios que comentaban obras plásticas, etc., pero sí gozaba de un espacio en los medios de la época, aunque como dice Álvarez se desarrolló «desfasada y oblicuamente» a la producción artística.



«Nuestro norte es el sur» de Joaquín Torres-García (1943)

En los años veinte «la búsqueda de modernidad y la búsqueda de americanidad» también tendrán resonancia en la crítica artística. Jorge Alberto Manrique (1988: 300) señala que el movimiento muralista aunó a la perfección modernidad e identidad en un momento histórico donde las bases teóricas y los impulsos políticos de las artes así lo permitieron. Sin embargo, la posguerra resquebrajaría el «débil equilibrio de la proposición teórica que aunaba ambos aspectos» (Ibídem), volviendo inviable el modelo de la identidad sostenido en el de americanidad, debido a que los valores autóctonos americanos, vistos al trasluz de una nueva realidad y forma de pensar, se interpretaban como

contrarios a la modernidad. Tenemos que señalar que expresiones artísticas como el Muralismo se convirtieron en estandarte, primero del nuevo nacionalismo mexicano, pero posteriormente, con su difusión por el subcontinente, de tantos otros, que eran contrarios a los intereses del nuevo orden geopolítico instaurado a partir de la II Guerra Mundial. En el siguiente apartado desarrollaremos más detenidamente ese momento del proceso de la crítica y del arte de América Latina, pero sirva la postura de Manrique para hacer patente una cuestión que ha estado vigente durante un largo período en el pensamiento latinoamericano y que marcó el desarrollo de la crítica de arte: ¿cómo ser moderno y americano simultáneamente? Esta pregunta aparecerá vertebrando varios aspectos de nuestro trabajo y, como enfatiza el mexicano, estuvo presente en los encuentros especializados que se dieron a partir de los años setenta. Todavía en 1985¹³ para el crítico mexicano «la cuestión de la americanidad y la modernidad, y las relaciones entre ambos términos, ha sido, es y sigue siendo para la crítica americana, un problema necesariamente central» (MANRIQUE, 1988: 302).

Es así como se pueden rastrear los aspectos comunes, aunque revisados desde distintas perspectivas, entre el aparato crítico en formación de los años veinte y las siguientes décadas, y la crítica de arte que se comienza a profesionalizar a partir de los años sesenta y setenta. Forman parte del interés por la región, especialmente con los cambios sustanciales en las artes visuales acaecidos a partir de las neovanguardias. Vemos cómo la labor realizada por intelectuales y artistas como Mariátegui, Torres-García, los propios muralistas y muchos otros a lo largo del subcontinente, dio un salto cualitativo y cuantitativo consecuencia de los cambios mundiales que afectaron el sistema de las artes y, a su vez, por el contacto que se estableció, desde los años sesenta, entre los profesionales de la región, quienes habían vivido cierto aislamiento durante la guerra (MANRIQUE, 1988: 301).

A pesar de los aspectos comunes, el elemento diferenciador que consideramos se transformará en una de las características de la crítica de su

¹³ El artículo en cuestión está fechado en 1985, aunque su publicación se haya ejecutado tres años después.

segundo momento será la tendencia que veía la necesidad de sustentación teórica de la crítica y su cuestionamiento, transformándose, al parecer, en una de las primeras exigencias para la constitución de la disciplina crítica. Es así que la metacrítica se hace presente: una crítica de la crítica como disciplina y no como resultado del ejercicio crítico. Se seguirá escribiendo crítica formalista, amparada en la exterioridad de la obra, pero cada vez más irá cediendo paso a una crítica que se vuelve autorreflexiva en torno a su función social y a su alcance. Efrén Giraldo sostiene que «en Latinoamérica emprender una revisión de la crítica ha sido la tarea de algunos analistas, entre los que cabría mencionar a autores como Damián Bayón, Fermín Fevre, Juan Acha, Frederico Morais y la misma Marta Traba, en la que se presenta ya una marcada vocación autotélica» (2007: 39). Para el colombiano la «vocación autotélica», en oposición a la heterotélica¹⁴, se utiliza «para hablar de una crítica que, en el primer caso, se ocupa de la crítica misma y, en segundo caso, se ocupa de fenómenos distintos de la misma crítica» (Ibídem). Y aunque el autor señala a Traba como una ejecutante de este tipo de crítica, el resto de los críticos que nombra también la practican. En este sentido, Giraldo ratifica con su propuesta la ya expuesta por Manrique más de treinta años antes, aunque el mexicano hace énfasis en la teoría americana como sustento preceptivo de esta «vocación autotélica» y señala específicamente a Acha, Lauer y Traba como los propulsores de la misma. No se debe olvidar que en ese momento había que establecer las bases de la crítica de arte en lo profesional, a la par de la recepción de las fuentes teóricas, para explicar y entender los objetos artísticos dentro del contexto geográfico desde el que se producen.

¹⁴ Ninguno de los dos términos, autotélico y heterotélico, aparecen en la RAE, aunque son utilizados cuando hablamos de arte.

1.4.- Posguerra: Arte latinoamericano en formación

Tanto la Guerra Civil española como la II Guerra Mundial tuvieron impacto en los países del subcontinente latinoamericano, aunque a distintos niveles. Si bien tanto la una como la otra afectaron nefastamente a la población y cultura europea, en América Latina el escenario no fue del todo negativo. Muchos países de la región se convirtieron en receptores de exiliados de la Guerra Civil y en los grandes proveedores de mercancías durante y después de la II Guerra Mundial. Así, en estas naciones se produjo un repunte económico que llevó a un cambio drástico tanto en las fisionomías de las ciudades capitales como en el espíritu político y que se reforzó con el crecimiento económico y la reorganización geopolítica que el mundo vivió en esa época.

La euforia económica trajo una modernización imperiosa de las ciudades principales de la región, a pesar de que algunas como Buenos Aires ya llevaban lustros recibiendo inmigrantes a la par que ocupándose de los cambios de la capital. Como consecuencia, las urbes vivieron un crecimiento desbordante a causa de los diversos éxodos internos e internacionales y una ansiada necesidad de salir del provincialismo para encarar el futuro que iluminaba durante esos años el ideario político y social. Los movimientos migratorios ayudaron a la materialización de ese ideario de progreso que venía desde finales del siglo XIX, pero que ahora estará marcado por el desarrollismo¹⁵. Mano de obra cualificada vino de Europa y trabajó en la realización de obras civiles y públicas especialmente durante la década de los cincuenta, donde la llamada “modernización”¹⁶ reactivó la arquitectura y, con ella, al sector de las artes plásticas. A pesar de que el área cultural padeció cierto aislamiento por la misma época, estos hechos parecen ser halagüeños en la región.

¹⁵ Término que, siguiendo a la RAE, significa: «Ideología que propugna el desarrollo meramente económico como objetivo prioritario».

¹⁶ A pesar de que se puede confundir con el uso anterior que hicimos del término «modernización» de principios de siglo, esta otra modernización responde más al afán desarrollista y se centra en las infraestructuras más que en el pensamiento.

A nivel internacional los cambios no cesaron de ocurrir. La posguerra significó la reconstrucción de una Europa bombardeada tanto en su fisionomía como en su espíritu, otrora el exponente del pensamiento occidental que hasta ahora había calado a nivel planetario. Dos potencias mundiales se alzaron con el control ideológico y económico: la Unión Soviética y los Estados Unidos de América¹⁷, en el mismo bando durante la guerra, comenzaban al poco de finalizar la misma su *Guerra Fría*. Con la reorganización geopolítica se produjo una relocalización de la *capital cultural mundial*, que hasta ese momento había sido París, para pasar, después del triunfo de los aliados, a Nueva York¹⁸. La clara cercanía del subcontinente latinoamericano con su vecino del norte hizo patente la influencia de este último sobre el primero. Influencia que se había frenado relativamente durante el siglo anterior y la primera mitad del xx por medio de negociaciones en lo político y económico; mientras que en lo cultural se dio por la búsqueda de lo propio desde lo autóctono precolombino a la notable herencia hispana, como señalamos en el apartado anterior.

El modelo *Made in USA* se fue imponiendo, propulsado por las políticas de estado de esta nación con el resto del mundo y especialmente con sus vecinos del sur, lo que para críticos como Marta Traba (2005: 63) da comienzo a la «estética del deterioro» y a una colonización cultural —además de económica y política— que marcará América Latina durante estos años. Pero la historia de Latinoamérica siempre ha estado impregnada por el coloniaje desde su incorporación en la historia universal y ha sido una de las condiciones fundacionales y permanentes dentro de la cultura de la región: apego/rechazo de culturas madres, cuestionamiento del origen, etc., como hemos venido señalando a lo largo de estas páginas. En todo caso, además del cambio de posiciones de los agentes políticos, económicos y culturales a escala mundial, se produciría una movilización de artistas, intelectuales y editores que llegaron

¹⁷ Es muy probable que la transición terminológica que vivió la América hispana a Latinoamérica o América Latina haya sido consecuencia de la apropiación del nombre del continente entero por parte de Estados Unidos de América durante esta época y su destacado protagonismo durante la guerra. No olvidemos que se les llamaba «americanos» y al país América. Se suma a esto otras razones como la necesidad de incluir, por motivos económicos y políticos, a naciones como Brasil. En todo caso, el término «latino» para referirse a la América hispana había sido propuesto y utilizado por los franceses desde el siglo xix.

¹⁸ Serge Guilbaut en su libro *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno* (2007, Tirant lo Blanch,) analiza este cambio geográfico en el arte y su vinculación geopolítica.

a todo el continente americano —incluido EE.UU.— que logró una incidencia definitiva en la evolución de la plástica de la región. Para Damián Bayón estas circunstancias generales, unidas al hecho de que el subcontinente ya ha «despertado» unas décadas atrás, hace que se experimente una «toma de conciencia cultural del Continente» (1974: 96) centralizada en las ciudades. Y, aunque el historiador argentino enfatiza en su texto que la ciudad por excelencia es Buenos Aires, es una idea que, como veremos, es extensible a algunas otras urbes de América Latina durante este período.

1.4.1.- Cartografías del arte en América Latina

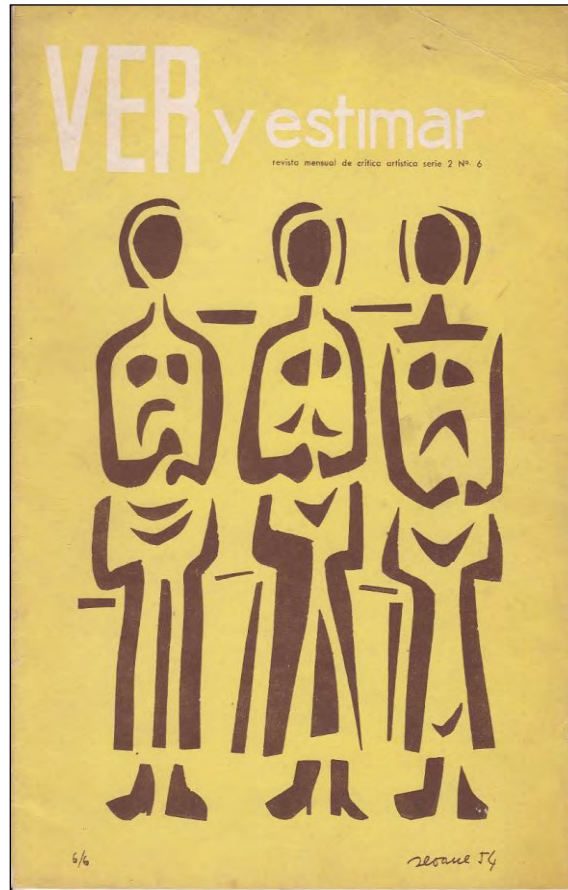
En Argentina, específicamente en Buenos Aires, se va a vivir un momento cultural de esplendor, consecuencia de la bonanza económica y la llegada de inmigrantes que le dieron un impulso a su vida artística. Las artes plásticas parecen decantarse por el arte abstracto, siendo crucial la exposición «Nuevas Realidades» que en 1947 unió artistas Madí, concretos y a otros independientes convirtiéndose en un hito en el arte de la región (BAYÓN, 1974: 142). También en ese mismo año se funda la Academia de Altamira, con profesores como Petturoti en Pintura, Lucio Fontana en Escultura y Jorge Romero Brest en Historia del Arte.

En nuestro caso, al trabajar el tema de la crítica y teoría del arte, debemos señalar el importantísimo trabajo que Romero Brest llevó a cabo durante esta época. En 1948 fundaría la revista *Ver y Estimar. Revista de crítica artística*, publicación pionera en la renovación cultural de su país marcando significativamente la plástica argentina e influyó, de la misma manera, en la de la región, articulando tanto el cambio de rumbo hacia la modernización del arte como la profesionalización de la crítica del mismo. La publicación se mantuvo con distintos formatos hasta 1955, un largo período si se tiene en cuenta el tipo de revista y su área de interés. En ella escribieron personalidades como Marta Traba, quien fue un pilar en las artes latinoamericanas hasta su muerte en 1983, con una valiosa —y tendenciosa—

influencia en varios países de la región como Colombia, Puerto Rico y Venezuela; Clara Diamant de Sujo, que abrió una importante galería al trasladarse a Caracas, y el mismo Bayón, entre otros. Es decir, una publicación que se convirtió también en escuela de los futuros críticos, historiadores y teóricos de la región. Sin olvidar que «en torno a la revista surgieron otras actividades e instituciones que prolongaron y multiplicaron sus propuestas hasta muchos años después de desaparecida la revista» (GIUNTA, 2005: 19). Para Guadalupe Álvarez (2001: s/p) las revistas, incluso algunas que apenas publicaron un único número, no sólo fueron la causa de la impronta de las vanguardias americanas, por la recepción de los manifiestos como forma preceptiva y crítica de la literatura y el arte, sino que, además, se diferenciaron de la crítica de prensa al convertirse en espacios especializados para la disertación entre profesionales. Y no cabe duda de que esta revista, al igual que otras que aparecieron en el subcontinente, señaló el camino para la consolidación de la crítica de arte latinoamericano, debido también a una propuesta editorial que potenciaba el uso de corresponsalías, por medio de las cuales se podían seguir los trazos de un arte latinoamericano en consolidación. Las más activas fueron las de México, Brasil y Uruguay (GIUNTA, 2005: 27), es decir, en tres lugares clave de la geografía de la región latinoamericana. Pero volviendo a Romero Brest y a su influencia, Damián Bayón señala que «no hay que olvidar que, Romero Brest primero y alguno de nosotros después, hemos viajado mucho, dado cursos y conferencias, formado parte de jurados internacionales. En una palabra, que esa actividad desbordante y vanguardista de Buenos Aires a partir del filo del año 1950 ha irradiado por toda América del Sur y, sin duda, ha contribuido a cambiar esquemas que el nacionalismo y el inmovilismo parecían haber tenido dominados para siempre»¹⁹ (BAYÓN, 1974: 100). No será la última vez que aludamos a estos críticos e historiadores argentinos, ya que su obra se desarrolló a lo largo de varias décadas, al igual que la de Juan Acha.

¹⁹

En este sentido, en el siguiente capítulo veremos la influencia de Romero Brest en el desarrollo del arte peruano.



Portada de la revista *Ver y Estimar*

Otra ciudad que por las mismas fechas se convirtió en un hito dentro de la arquitectura y la plástica de la región fue Caracas. A partir de la década de 1950, Venezuela se embarcó en una gran transformación estructural que, partiendo de su capital, no advirtió las consecuencias reales que esto tendría para el futuro. Un cambio acentuado por el crecimiento de la ciudad, la realización de grandes obras públicas sin parangón en el subcontinente americano y un aumento descontrolado de la población en un corto período de tiempo que «implicó la modernización abrupta y a veces violenta de un país fundamentalmente rural y prácticamente feudal» (GONZÁLEZ, 2006: 5). Creemos conveniente señalar de forma general lo que esta modernización significó a dos niveles y que se manifestará hasta nuestros días en la crítica y la creación artística. El primero, a nivel de las infraestructuras, marcado por un crecimiento no del todo planificado de la ciudad y de las vías de comunicación en ella y con el resto del país. Y el otro, que se gesta a nivel social y se desarrolla a su vez en varios períodos de la reciente historia de la región. Con

ello, nos vamos a servir de lo que ha ocurrido en Venezuela para señalar una serie de hechos políticos y económicos que han incidido en su vida social y cultural, pero que también son extrapolables a otros países de Latinoamérica.

En el caso de esta nación se produjo un cambio acelerado de lo que era el poblado de Caracas a la estructura urbana de una ciudad, guiado por las aspiraciones desarrollistas de las primeras décadas de la modernización del país, la posterior caída de dichas aspiraciones y hasta la situación actual del mismo. Es decir, la modernización del país rentista petrolero implicó un gran cambio en la ciudad y sus habitantes. Es lo que algunos autores señalan como la confusión ocurrida en América Latina, al creer que desarrollo era modernidad (MARTÍNEZ, 1997; ÁLVAREZ, 2012) en los mismos términos a lo ocurrido durante la Ilustración en el siglo XVIII y con sus ulteriores consecuencias, pero esta vez en Latinoamérica. El artista venezolano Alexánder Apóstol, quien desde los años noventa viene trabajando con el ideario modernizador de su país, describe brevemente este aspecto de la historia reciente del mismo:

En aquellos años en Venezuela había muchísimo dinero por el petróleo y muchos cambios sociales por las inmigraciones europeas, latinoamericanas y gente que venía del campo a la ciudad para formar esta nueva ciudad, esta grandiosa ciudad que se formó en esos años. Vinieron arquitectos estrellas muy famosos, como Gio Ponti o Richard Neutra, y arquitectos nacionales, como Tomás Sanabria o Carlos Raúl Villanueva [quienes] desarrollaron proyectos faraónicos e increíbles. Todo eso se tradujo en un desarrollo impresionante a nivel de infraestructuras en la ciudad, pero no fue un desarrollo real en las bases que la ciudad necesitaba. No hubo un desarrollo eficiente ni en la educación ni en políticas sociales [...]. Eso hizo que fuera como una especie de cascarón vacío todo este proyecto moderno y que hoy día haya más carencias que políticas asertivas (APÓSTOL, 2010)²⁰.

En los años cincuenta el arte venezolano gozaba de una reputación internacional obtenida gracias a la obra de tres artistas: Jesús Soto, Carlos Cruz-Diez y Alejandro Otero. Los dos primeros trabajaron sus propuestas cinéticas principalmente desde París (BAYÓN, 1974: 209), mientras que el

²⁰ Transcripción de las declaraciones realizadas con ocasión de la instalación *Modernidad Tropical o cómo lograr que el lobo feroz no destruya la casa de papel* para el «Proyecto Vitricas», realizada en el MUSAC (León, España) en 2010. <http://musac.es/index.php?ref=101800>

último lo hacía desde Venezuela. Las obras de éstos, al igual que de otros cinéticos latinoamericanos como los argentinos Julio Le Parc, García Rossi y Demarco, por nombrar a algunos, forma en la actualidad parte de cualquier exposición sobre esta tendencia, lo que significa que su actividad tuvo un gran impacto internacional. Gracias a la internacionalización de sus artistas, el estado venezolano, próspero hasta la década de los ochenta, los apoyó con encargos para edificaciones públicas durante un largo período en que el arte cinético se convirtió en sinónimo de progreso, orden y desarrollo, que con distintos estilos recorrió la nación. En este sentido, el brasileño Frederico Morais añadirá, en relación a tendencias hermanadas con el arte cinético como el geometrismo y el constructivismo y su propagación subcontinental, que «en una sociedad como la nuestra, donde todo está por hacer, por construir, el arte, integrando un esfuerzo de definición de un proyecto nacional y/o continental, adquiere el sentido de organización de lo real, de transformación y construcción de una nueva sociedad» (1990: 41).

Así, aunque apartado por motivos idiomáticos e históricos, Brasil se incorpora después de la posguerra y de forma contundente en la cartografía real e imaginaria de la región latinoamericana. Su fuerte potencial económico, demográfico y cultural introduce a este gran país dentro del nuevo orden geopolítico mundial que moldeará definitivamente el mapa de América Latina, alejándola de la noción de “hispanidad” que otrora dominó su pensamiento para enmarcarla en una mayor amplitud lingüística y cultural.

Brasil ha sido un país vital en la aportación crítica y artística en el arte de la región latinoamericana. A comienzos de la década de 1950, específicamente en 1951, se inauguraba la Bienal de São Paulo, señalando en el calendario internacional de bienales un espacio en el gigante del sur. Al mismo tiempo levantaba una nueva capital: Brasilia, que representaría todas sus esperanzas en el progreso y futuro de esta nación. La bienal brasileña se convirtió en la segunda en importancia después de la de Venecia, que le sirvió de inspiración. En la actualidad, con más de medio siglo de historia, ha sido de gran provecho tanto para la creación latinoamericana —especialmente la brasileña y su proyección internacional— como para el cuestionamiento crítico

y la formación de un corpus teórico sobre el arte de la región. No se puede negar su marcada tendencia internacionalista desde sus inicios, acentuada por la actitud de la época. Esto contribuyó a que la sociedad brasileña y especialistas de toda la región se pusiesen al día con el arte que se realizaba en el resto del mundo, haciendo a su vez de escaparate mundial para artistas brasileños y vecinos. Pero si bien la Bienal de São Paulo supuso la entrada de las corrientes más novedosas del arte internacional en América Latina, casi treinta años después de su fundación Frederico Morais le criticará el hecho de que «reproduce en el plano interno los lenguajes internacionales impuestos por las grandes muestras europeas... [y] pretende extender a las demás naciones del continente el mismo esquema de dominación» (1990: 23). Es así que en su dilatada historia, la relación de la bienal con América Latina ha estado marcada por ventajas y aires nuevos, por frustraciones y sumisiones de la bienal a intereses europeo-norteamericanos, sin incluir un programa para la defensa del arte latinoamericano, además del brasileño²¹.

La posguerra favoreció —no sin sumisiones de diversa índole— la situación económica de los tres países y, en especial, de las ciudades mencionadas. Al respecto parafraseamos a Frederico Morais (1990: 46) cuando manifiesta que en los cuarenta y los cincuenta hay una coincidencia de objetivos entre las ideologías constructivas en el plano cultural, el desarrollismo en el plano económico y las alianzas continentales en el plano político. No olvidemos que en 1948 se funda la Organización de Estados Americanos (OEA) y la recién inaugurada ONU hace lo propio con CEPAL (Comisión Económica para América Latina y el Caribe). Es a partir de esta época cuando se hace patente el cambio de matriz cultural que Cándido propone (in MARTÍNEZ, 1997: *ad locum*, s/p) de «preconciencia del subdesarrollo» a «país subdesarrollado», proceso que para el brasileño se inicia a partir de 1945, con la posguerra, y que será muy debatido a partir de los años sesenta, acentuado por la teoría de la dependencia, en la que se hace patente la situación real de las naciones latinoamericanas y con ellas de toda la región. A todo esto

²¹ Morais señala cómo estaban relegados a los peores espacios dentro de la bienal, además de venir muy pocos artistas en comparación con los invitados desde Europa y Estados Unidos. Aunque el mismo autor señala que esto cambió justo después con la realización de la *a posteriori* fallida I Bienal Latinoamericana de São Paulo en 1978 (1990: 23).

tenemos que añadir la influencia que tendrá la Revolución cubana, sucedida a comienzos de 1959, momento en que muchos países vivían bajo regímenes dictatoriales o que habían sido recientemente derrocados. La lucha entre el capitalismo auspiciado por EE.UU. versus el comunismo, con una victoria en Cuba apoyada por la Unión Soviética, polarizan posturas y acentúan el estado de dependencia de la región.

Marta Traba profundiza en el estudio de las décadas de 1950 y 1960 en su ya clásico libro *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* (1973) y de su investigación se desprende que, con algunas excepciones, la mayoría de los artistas destacados de la primera década estudiada —como los antes nombrados— nacieron entre 1920 y 1930. A lo que añadiríamos que ocurre lo mismo con los críticos e historiadores, ya que tanto ella²² como Damián Bayón nacieron más o menos por esos años. Y es que, como señala Álvarez, «las décadas del cincuenta al setenta constituyen un momento fundacional para la crítica y la historia de las artes visuales en América Latina, en cuanto que ésta inicia el proceso de modernización, pero con vínculos en el campo universitario más bien frágiles» (2012: s/p). La edad de artistas, críticos e historiadores sumados al afán de modernización que viven las ciudades y su concepción del progreso, dejarán atrás el provincianismo antaño, haciendo que:

Alrededor de este año [1950], los artistas latinoamericanos que llegarán a su apogeo al final de la década se sacuden tanto las falacias del “mexicanismo”, “nativismo”, y todas las formas más o menos espurias de compromiso, como las adopciones precarias del cubismo, posimpresionismo, expresionismo y arte abstracto geométrico europeo; parecen rendirse ante la evidencia de que el «arte moderno» no es una nueva forma de decir lo mismo, distorsionando en mayor o menor medida la visión tradicional, sino una manera distinta que permite formular nuevos significados... una generación que en el 50 tiene entre veinte y treinta años, la nueva visión se presenta en ruptura, no en continuidad (TRABA, 2005: 80).

²² En el comentario al pie de página nº 2 de esta edición revisada de la obra de Traba se señala que «La claridad que Traba encuentra en los procesos a partir de 1950 se debe en parte a dos circunstancias: su iniciación en la práctica de la crítica del arte a fines de los cuarenta y su propia pertenencia a la generación nacida en 1920-1930» (TRABA, 2005: 80).

La postura de Traba resulta esclarecedora desde su visión beligerante en torno al arte de la región y contrasta con las siguientes palabras de Greenberg, uno de los críticos estadounidenses más influyentes de la misma época. Para él: «el arte moderno nunca significó algo tan extremo como una ruptura con el pasado. Puede significar una evolución, un descifrar de una tradición anterior, pero significa también su continuación» (1964: 9). Parecen evidentes en el proceso de modernización de la plástica regional dos posturas antagónicas en ciertos aspectos, pero con objetivos comunes; y es que la ruptura propuesta por Traba²³ contrasta así con la continuidad y revisión de la tradición occidental de críticos y teóricos como Jorge Romero Brest por los mismos años o posturas intermedias como las de Bayón y el propio Acha que también tenían su espacio.

Paralela a la vertiente modernizadora, con su diversidad de lenguajes e influencias, se produce en el subcontinente una mirada hacia dentro, heredera del muralismo: el indigenismo. Con el ecuatoriano Oswaldo Guayasamín a la cabeza, y el peruano José Sabogal como precursor, el indigenismo tuvo su protagonismo dentro de esta década, a pesar de que la influencia que ejercía el muralismo en muchos de los países de la zona ya había perdido empuje para la década de 1940 (BAYÓN, 1974: 40). Traba señala al respecto: «para la generación emergente en el año 50, el mexicanismo reflejo dejó, sencillamente, de existir. En la práctica desapareció, dejando un hijo natural, el Indigenismo» (2005: 88). Aparte de la opinión de la crítica argentino-colombiana, «este hijo natural» del movimiento mexicano gozó de gran audiencia en países como Perú y Ecuador y, como su nombre indica, su temática hace referencia a la población indígena y la denuncia de la situación de las poblaciones originarias de los países andinos. Aunque los críticos que aupaban la modernización del arte en América Latina, como Marta Traba, fueron detractores de este movimiento, para otros como Juan Acha²⁴ el

²³ La categoría de «ruptura» que Traba aplica al arte moderno en América Latina será también utilizada de forma recurrente en varios de los procesos culturales en diversos países de la región durante ese período. Como podemos ver, es una idea que se encuentra en el ambiente artístico internacional. En el siguiente capítulo nos detendremos en la «ruptura» ocurrida en el medio artístico mexicano.

²⁴ Debemos anotar que esta declaración la realiza en 1979. Veremos en el siguiente capítulo, dedicado a su biografía, cuál fue su punto de vista sobre el indigenismo al comienzo

valor de su expresión radicaba en que «la imagen artística puede denunciar injusticias y propagar ideas revolucionarias; cometidos que enarboló el muralismo mexicano y los indigenismos latinoamericanos, en general, junto con la revalidación social del indígena y del mestizo» (1979: 124). Sin duda alguna, una revalidación imprescindible para un continente con una importante población indígena y mestiza, además de diversos grupos étnicos que han estado alejados del poder, culpados de las miserias y carencias de unas naciones gobernadas por una minoría blanca y acaudalada. Además de la denuncia social, durante esa época se empieza a hablar de la diversidad, en lugar de unidad cultural, idea a la que volveremos en varias ocasiones.

Al igual que ocurrió durante el «despertar» del arte latinoamericano, encontramos presente una polaridad de conceptos, tanto en el arte como en la cultura latinoamericana en general, que se debatirá de forma constante entre el apego a las «culturas madres» europeas y lo que ellas representan para su imaginario dependiente, y la necesidad de reencontrar y exaltar las raíces indígenas y/o africanas —según sea la nación referida— con la finalidad de definirse, de consolidar una identidad cultural. Jorge Alberto Manrique (1978) utiliza la figura de Jano Bifronte para referirse a la problemática de este individuo y su cultura, ambas debatidas entre lo europeo y lo americano. Una conflictividad variable de país en país, dependiendo de las circunstancias culturales prehispánicas y del proceso conquistador y colonizador a las que fueron sometidas. Aunque todas, sin excepción, vivieron un proceso de conquista y de ulterior colonización, lo que significa la destrucción o reducción de la cultura autóctona anterior y la imposición de una nueva: la occidental-europea. Es así como encontramos una clasificación divisoria de la pretendida unidad latinoamericana, tan decididamente defendida por el pensamiento americano hasta ese momento. El mismo autor habla de «naciones criollas» y «naciones mestizas», las primeras más identificadas con Europa como Argentina, Chile, Uruguay o Venezuela; y las segundas preñadas de mayor tradición indígena, por lo que estarían menos condicionadas a lo europeo, como Perú, México, Ecuador o Guatemala.

de su carrera, en 1958, y su posición al respecto.

En su libro de 1972 *El arte latinoamericano actual* Marta Traba (1972: 65-66) agrega un parámetro diferente al planteado por Manrique: el de la receptividad de lo foráneo. Es decir, la proclividad de ciertos países a asumir las tendencias venidas de fuera, relacionadas, por supuesto, con el proceso histórico del cual deriva la propuesta de Manrique. Así, para Traba Latinoamérica se divide en «países abiertos» y «países cerrados». Los primeros se corresponderían a las naciones «criollas» y los segundos a las «mestizas»²⁵, si asociamos ambas divisiones. Los países abiertos son más proclives a una apertura y consiguiente recepción de las influencias externas, por razones que van desde lo económico y la posibilidad que ello brinda de importar y financiar dichas influencias, a lo social y lo histórico. En esta monografía de 1972 Traba ya plantea una de las teorías desarrolladas extensamente en *Dos décadas vulnerables...*, publicada al año siguiente, sobre su cartografía de Latinoamérica. Sin embargo, posteriormente eleva la división a categorías, cambiando a la vez ligeramente su denominación, ahora las llama: «área abierta» y «área cerrada». Para la autora, a finales de los cincuenta una de las características de lo que se produce en las artes visuales de esa parte del mundo es que existe un mapeo evidente y claramente discernible, que ayuda así a configurar los rasgos de un arte latinoamericano que se difuminarán drásticamente en la década siguiente. Arte latinoamericano que por lo demás no existe para Traba como tal antes de esta fecha, aunque dicha división sí ayuda a revisar la actividad plástica del subcontinente en clave regional.

Relacionando el desarrollo de las urbes en la región y su arte, si seguimos la propuesta de Marta Traba, tenemos que la mayoría de los casos

²⁵ Por el lado opuesto está la opinión de Ángel Kalenberg, para quien esta división no es ni tan clarificadora ni tan real: «Lo cierto es que la faz o el aspecto que presenta América Latina después de 1945 es tan homogénea que hace dudar del planteamiento anterior [de esta división]. Y acaso el ejemplo más extremo esté dado por países como el Perú y México cuyo arte contemporáneo es de estricto “Estilo internacional” pese a la infinita riqueza visual de sus tradiciones» (1978: 80). Particularmente, creemos que aunque se dé cierta homogenización social, ahora más patente con la globalización, las circunstancias económicas y políticas van a ser claves para una diferenciación. Recordemos que, a pesar de las similitudes, hay países más prósperos que otros, con más o menos densidad de población, lo que influirá directa o indirectamente en todas sus expresiones culturales.

que hasta ahora hemos revisado corresponderían a la categoría de «área abierta»: «pautada por su progresismo, su afán civilizatorio, su capacidad de absorber y recibir al extranjero, su amplitud de miras y su tendencia a la glorificación de las capitales» (2005: 92). Así, a esta «área» pertenecerían: Buenos Aires, Caracas, Santiago de Chile, Montevideo y «en un lugar aparte, São Paulo, por haberse convertido en la meca del arte continental merced a las Bienales» (93). Su contraparte, los países cerrados o «área cerrada» estaría conformada para la autora «claramente»²⁶ (92) por: Perú, Colombia, Ecuador, Bolivia y Paraguay. Sería «una categoría donde predominan las condiciones endogámicas, la clausura, el peso de la tradición, la fuerza de un ambiente, el imperio de la raza india, la negra, y sus correspondientes mezclas con la raza blanca» (92). En el siguiente capítulo, al estudiar la biografía de Juan Acha, nos adentraremos en el caso peruano.

Llegados a este punto y sin que necesariamente estemos de acuerdo, tenemos que destacar algunos aspectos de la propuesta de la autora que son relevantes tanto para el estudio de la plástica de estas décadas como para la comprensión de la formación y consolidación de una de las posturas fundadoras de lo que hoy se conoce como arte latinoamericano. Porque, ya lo hemos señalado anteriormente, para Traba la existencia de un arte latinoamericano no es consistente ni aplicable de forma regional hasta este momento. Ella enfatiza al respecto que «el mapa informe del arte moderno latinoamericano, igualmente borroso en los servilismos paralelos de fin de siglo, comienza a tomar cuerpo real» (TRABA, 2005: 93). Pero ¿qué es lo que hace que ahora sí se pueda hablar de un arte adjetivado como latinoamericano? Sin duda, la diferenciación y cierta continuidad en las propuestas de estas «áreas» a lo largo y ancho del subcontinente. Pero donde radica la importancia de dicha división es en la propuesta que Traba hace de «arte de la resistencia», la de los artistas a la penetración cultural, principalmente la realizada desde Nueva York con toda la maquinaria industrial,

²⁶ Y es que para Traba estos serán los países a los que dicha categoría de «área cerrada» se puede aplicar; pero, sin embargo hay otros que ocupan un nivel menos nítido dentro de la misma porque carecen de un fuerte arraigo a las tradiciones con excepción de Guatemala en Centroamérica y podemos incluir también a México. Caso aparte para la autora serían además las islas del Caribe. En todo caso, ella parece centrarse en la elaboración de las categorías en la parte sur del subcontinente latinoamericano.

comercial y colonizadora propia de una «gran» nación como los Estados Unidos de América.

La resistencia para Traba la marcan principalmente artistas del área cerrada que logran aunar tanto el modernismo internacional como las tendencias propias de los distintos americanismos (indígena, africano, etc.). Los más significativos para la autora son: Fernando de Szyszlo en Perú; Alejandro Obregón en Colombia; Ricardo Martínez en México; Enrique Tábara en Ecuador y Abularach en Guatemala (TRABA, 2005: 93). Así, estos artistas compartirían un procedimiento que se vertebra en «mitologizar» y en ello destaca dos hechos: «primero, la voluntad de trascender el medio circundante, el nativismo chato y contingente, y hasta la presencia opaca y encenizada del indio sobreviviente; el segundo hecho es la capacidad de arrancar la realidad nacional y el subdesarrollo, y trasponerla a un nivel mágico, o mítico, o puramente imaginativo, que se considera muy por encima de la posible imitación de tareas propuesta por la sociedad altamente industrializada» (TRABA, 2005: 99). Son sus palabras para exaltar «esta tendencia a escamotear la realidad inmediata» con situaciones imaginarias y así reales como, las que para ella, son «una de las corrientes más interesantes surgidas de la resistencia latinoamericana en el período de 1950-1960» (Ibídem). Detengámonos brevemente en estas palabras de Traba porque contienen parámetros indispensables para parte del arte que se realiza en la región durante esa época, procedente de la tradición plástica de la primera mitad del siglo xx. Y esa atmósfera mítica, a veces fantástica sin dejar de ser cotidiana, será una de las características que definirán aspectos de la cultura latinoamericana con gran valor y reclamo internacional, tal y como se produjo en la literatura con el *boom* de los años sesenta. En el sentido en que Traba lo destaca, esta «mitologización» actúa como una síntesis de las dos caras de ese Jano Bifronte de la propuesta de Manrique, la asunción exitosa de la dualidad y la diferenciación en ella.

La postura de Traba se centró durante lustros en la defensa de la pintura, el dibujo y también el grabado como los discursos artísticos que le correspondía potenciar al arte en América Latina por su tradición y condiciones

de pobreza material de la región. Pero los años sesenta y el cambio a Nueva York de la capital cultural, entre otras vicisitudes históricas, trajeron a suelo latinoamericano las nuevas vanguardias, neovanguardias o vanguardias tardías que son los distintos nombres con los que se las denomina, y con ellas nuevas tendencias, obras y artistas urgidos de expresarse de forma que se les entendiese en el mundo entero. Ya la experiencia de internacionalización del arte cinético había cosechado frutos, por lo que los nuevos lenguajes plásticos como *happenings*, informalismos, conceptual, *povera*, etc. buscaban hacerse un hueco en países en los que muchas veces ni siquiera podían comprender el sentido de los mismos. No fue así en Buenos Aires, donde el Instituto Torcuato Di Tella, dirigido por Jorge Romero Brest desde 1963 hasta su clausura por el gobierno *de facto* de Juan Carlos Onganía en 1970, realizó en la capital argentina una ardua labor por la difusión de las corrientes más modernas. Durante la década de 1960 los Premios Torcuato Di Tella reunieron a los especialistas más prestigiosos y a artistas nacionales e internacionales; y en las salas de exposiciones se exhibieron diversos valores plásticos conocidos como la «Generación Di Tella». Su clara vocación vanguardista le valió detractores y defensores en toda la región. En el catálogo de los premios de 1964, en su artículo redactado en verso «El juicio de los críticos», Romero Brest se «defendía» escribiendo:

Mas no lo comprenden y faltos de otro recurso
se apoderan de lo que tienen a mano,
el principio de causalidad,/ sin cuestionarlo,
como si fuese una llave maestra,
midiendo y comparando obras permanentemente
[...]
Por esto digo, con humildad no exenta de firmeza:
mientras que el juicio crítico provenga del cotejo
entre efectos y causas,
tomando a las obras de arte como efectos
y por causas a las personas, los animales,
las ideas, los sentimientos...
no será juicio verdadero.
Es inútil empujar esa puerta tal como se hace,
no se va a abrir (1964: 16-17).

Algunos investigadores han visto en estas diferencias de planteamiento de Romero Brest y Traba la escisión entre el modelo modernizador y el modelo de identidad que la crítica promovió y que habían convergido en un mismo modelo en años previos. A partir de los cincuenta su separación es patente. Aquí se rompe ese «débil equilibrio de la proposición teórica que aunaba ambos aspectos» como señalamos en páginas previas guiados por Jorge Alberto Manrique (1988: 300). Así, según esta idea, la identidad, abanderada por Traba, y la modernidad, por Romero Brest, son los modelos a seguir en esos años por la crítica de arte latinoamericana. Las causas de su bifurcación radican en la presencia del subdesarrollo como una realidad innegable en sociedades dependientes y la necesidad de lograr una modernización, en los mismos términos que la de los países occidentales. En todo caso, son resultado de los pares dialécticos que caracterizan su pensamiento: hegemónico/popular, fuera/dentro... Pero estas vías conducen a un mismo fin: la revisión crítica y su actualización en el arte de la región.

1.4.2.- El problema de la recepción cultural y el arte latinoamericano

*(...) oponiendo a la percepción estética colonizada una
percepción liberadora, imbricada en las raíces
mismas de nuestra nacionalidad en cuanto ésta forma parte
de un ser latinoamericano cuya especificidad, entendida dinámicamente,
aún necesita mostrarse, dibujar un rostro inédito,
alcanzar como diría Alejo Carpentier, la universalidad a través de la particularidad.*

Elsa Flores

Lo latinoamericano, con toda la complejidad que plantea su definición, contiene elementos tanto foráneos como autóctonos, por lo que resulta entonces un proceso inevitable su tendencia a recibir y a asimilar influencias externas. Durante el pasado colonial de América Latina, en su época

republicana e incluso en la actualidad, en pleno auge de la globalización, continúa dicha proclividad. Nuestra pretensión es destacar, en líneas generales, la constante asimilación de lo externo presente en la historia de América Latina para posteriormente revisar su repercusión en el arte hasta llegar a las posturas críticas que se desarrollaron en torno a este hecho, en especial, en los años setenta, donde la teoría de la dependencia y la dependencia *de facto* de los países de la región hizo que se cuestionasen los modelos impuestos y se buscasen alternativas locales a los mismos.

Latinoamérica ha recibido incesantemente productos y pensamientos ajenos a ella que fueron consolidados como los correctos por la cultura occidental que los origina, legitima y expande por todo el mundo de diversas maneras. La recepción histórica que se ha gestado en esa parte del mundo es una característica casi homogénea en todos los países y una constante durante los cinco siglos de historia que posee: desde su incorporación a la historia universal. Sin embargo, la manera de recibir cambia dependiendo del momento histórico al que hagamos referencia. Si durante la Colonia fue una imposición, después de la Emancipación fue casi un requerimiento para la formación de una nación utilizar los modelos heredables de las sociedades europeas, en especial de la francesa. Ya en el último tercio del pasado siglo, parece ser una elección sostenida a la vez que impuesta por el control estadounidense que opera en la zona y por la necesidad de pertenecer al mundo. Esto último se encuentra auspiciado por el complejo perenne de provincia que abarca a toda la región, afincado por la dependencia económica y tecnológica. Es así que lo foráneo es una constante en conflicto o en acuerdo, en convivencia o no con otras raíces culturales indígenas, africanas o europeas.

Incluso, durante mucho tiempo hasta nuestra actualidad, la definición de lo latinoamericano ha estado mayormente elaborada por críticos e intelectuales de afuera, que han exportado sus propuestas y conclusiones, que con frecuencia han servido de marcos conceptuales dentro de los cuales los mismos latinoamericanos se han definido. En ese sentido, José Luis de la Nuez afirma que «hay pues una historiografía hecha por europeos o

estadounidenses y otra hecha por los propios latinoamericanos, bien es cierto que mucho de ellos formados en los países del Primer Mundo» (2006: 189). Sin restar importancia a lo anterior, que será una propuesta a la que volveremos más adelante, vemos que Andrea Giunta (1996: 1) posiciona la influencia norteamericana dentro de las definiciones de la región cuando en «los años sesenta aparecen fuertemente marcados por el contexto de la Alianza para el Progreso y por la necesidad norteamericana de embarcarse en una iniciativa cultural que atendiera una región del planeta que, después de la Revolución cubana, amenazaba caer bajo la órbita del comunismo y la Unión Soviética». Una situación que obliga a Estados Unidos a promover políticas exteriores — aunque también internas, como es por todos sabido— diseñadas para perseguir y erradicar la amenaza *roja* de su suelo, que también empezaba a tomar fuerza en sus países vecinos. En cuanto a esta visión y su consecuencia en el arte, Giunta hace referencia al editorial de la revista *Art in America* cuyo objetivo es proponer una visión ampliada e inclusiva de América, sin aludir ni imponer la pertenencia al país así llamado, sino extrapolándolo al continente en su totalidad, sin norte ni sur. Una concepción en sintonía con la “buena vecindad” que la potencia del norte quiere “transmitir”, aparentemente. Para ello, en dicho editorial se plantea una noción de arte *americano* que tiene origen en las culturas autóctonas, donde el arte habla en su lenguaje internacional, es decir, entendible a todo ser humano.

El cubano José Gómez Sicre fue el responsable de la Sección de Artes Plásticas de la Panamerican Union, organismo de la O.E.A, y propició de forma «militante» los conceptos sobre los que se ensamblarían las piezas de un arte latinoamericano que vivía un nuevo despertar que se auguraba desde Estados Unidos, cuyos conceptos base pasaban por ser «occidentales e internacionales» y en los que el arte, «un muy preciso arte», iba a ser una de las piezas clave para su desarrollo²⁷ (GIUNTA, 1996: 4). Thomas Messer y

²⁷ Queremos resaltar la importancia de la labor de Gómez Sicre en la modernización de la plástica de la región. Su cargo como funcionario de la O.E.A. y, sin duda, su origen cubano, le agenciaron tanto conocimiento como interés por la región y los contactos necesarios para un posicionamiento del arte latinoamericano en EE.UU., además de una potencialización de aquél en los propios países por medio de exhibiciones y también, lo que es muy importante la promoción de la construcción de museos de arte moderno. Véase el artículo de ARMATO,

Lawrence Alloway²⁸ serán dos de los respetados críticos que, guiados por la Panamericana, emitirán sus juicios sobre lo que es el arte latinoamericano y sus posibilidades internacionales desde la visión de sus obras y artistas de forma individual. Tal y como señalan los críticos y otros especialistas, el arte latinoamericano fue descrito algunas veces mediante una fragmentación que tuviese en cuenta las diferencias regionales. Fue así como publicaciones y exposiciones definieron un arte que en apariencia era americano en un sentido general, pero que tendía cada vez más a la separación entre lo norteamericano y lo latinoamericano, imponiendo lo que el último tenía que ser —y de hecho era, para ellos— si quería entrar en el mercado y el reconocimiento internacional. Políticas culturales que aceptaron de buen grado muchos países de la región que veían en ello la materialización de sus sueños desarrollistas y su ubicación en el mapamundi del arte internacional.

Parece que es cierto eso que señala Juan Acha: Latinoamérica es un territorio más de consumo que de producción (1990: 6), por lo que de la misma manera ha «consumido» las definiciones que de su identidad y de su cultura emiten los «otros»²⁹. Por eso el crítico peruano insistirá en el llamamiento que hace a los intelectuales de esa parte del mundo a autodefinirse, a pesar de reconocer que «[...] nos resulta imposible redefinir lo que nunca antes definimos de mutuo propio [sic]. En verdad, solamente contamos con la ilusión

Alessandro (2012): «La “primera piedra”: José Gómez Sicre y la fundación de los museos interamericanos de arte moderno de Cartagena y Barranquilla», *Revista Brasileña Do Caribe*, Vol. XII- N.24 Jan/Jun. 2012. São Luis, Brasil. pp. 381-404.

²⁸ Recordemos que Messer fue director de la Fundación Guggenheim durante más de veinte años y para el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York organizó en 1966 una gran exposición sobre el arte del subcontinente: «The Emergent Decade: Latin American Painting in the 1960s», que, como es de imaginar, tuvo una gran repercusión para la crítica de esa época y cuyo catálogo es un documento indispensable para revisar el arte latinoamericano desde la visión y construcción de «el otro» occidental. Pero ésta era la segunda exposición de Messer sobre el tema, ya que había realizado otra exhibición más pequeña intitulada «Latin American art» en el Instituto de Arte Contemporáneo de Boston en 1960. Por su parte, Alloway escribió el artículo «Latin America and International Art» publicado en 1965 en *Art in America*, en el cual quería posicionar al arte de esta parte del mundo en sintonía con las tendencias internacionales del momento.

²⁹ En otro texto, Acha sentencia que: «[...] nos atrae la idea europea de tomar la identidad por una sustancia o por una totalidad homogénea e indivisa, y la extendemos abusivamente al terreno de la identidad latinoamericana. Como modelos, nos sirven los hombres y los europeos con sus engañosas homogeneidades de sus casi milenarias decantaciones y autodefiniciones reduccionistas y paramentales. Somos dice, entonces y lo creemos a pie juntillas que no tenemos identidad y consecuentemente debemos buscarla» (1986: 14).

de haber definido las artes, tocándonos hoy, por consiguiente, realizar nosotros mismos y por primera vez aquellas operaciones definidoras que otros antes llevaron a cabo en nuestro nombre, agenciándosela para imponernos sus resultados como si fuesen de nuestra propia cosecha y conveniencia» (1990: 1). Esto lleva inherente otra de las problemáticas a la que aludiremos más adelante: la conceptualización del arte latinoamericano, ya que ambos tienen en común la recepción, incluso si obviamos su concepto unitario y nos limitamos a determinada nación. Al provenir de culturas múltiples, autóctonas o no, hemos elaborado una conciencia cultural que se basa en la recepción, de lo de afuera y lo de adentro, lo pasado y lo presente. Así nuestra identidad, en especial la referente a la latinoamericana, nos viene teorizada, legitimada y descrita por el otro occidental³⁰. En el arte, esta recepción se da a dos niveles fundamentales, en la producción y en la crítica. Acercándonos a ambos podremos llegar a contextualizar lo que pasa en la plástica de la región en esos años, debido a que ellos son partes fundamentales del arte, y nos ayudarán a abordar la recepción en la plástica latinoamericana. Porque, como señala Marta Traba, «parece un lugar común decir que nuestro continente no ha superado su estadio colonial; asimismo, resulta obvio recordar que de la dominación española se pasa a la dominación cultural francesa y europea y que, inmediatamente después de rotar el centro de las artes plásticas de París a Nueva York, alrededor de 1948, se reciben en Latinoamérica las señales del centro transmisor con una regularidad y velocidad crecientes, en la medida que se acelera la difusión de las noticias artísticas» (1972: 7).

A.- Los artistas

Para estudiar la recepción de los parámetros foráneos en el artista, debemos tener en cuenta el país del cual proviene porque las diferencias que existen en ellos condicionarán la recepción de sus creadores, ya que «[...] cuanto más cerrados y arcaicos son los países, los pequeños núcleos

³⁰ La definición de las diversas culturas del mundo ha estado elaborado por Occidente de forma generalizada durante casi toda la historia. Es durante el pasado siglo cuando de forma profusa se elaboraron conceptualizaciones y réplicas a esta labor por parte de los intelectuales de las diferentes regiones del mundo. El ejemplo emblemático al respecto lo representa la obra de Edward Said *Orientalismos*.

creadores están capacitados para ejercitar ese distanciamiento entre el modelo y la realidad cotidiana [...] En proporción inversa, las capitales³¹ abiertas que presumen de un alto desarrollo de su cultura local caen más fácilmente en la pérdida de la visión de la vida cotidiana y tienden a expresarse como superestructuras» (TRABA, 1973: 21-22). Estemos o no de acuerdo con estos postulados, lo cierto es que dependerá enormemente de la sociedad de la cual provenga el artista, de las posibilidades económicas y culturales, porque mantendrá mayor flujo de ideas y modelos entre el país en cuestión y el resto del mundo. A lo que también se unirán las políticas empleadas por el Estado, si es más progresista o más represor, en especial durante estos años.

Volvemos al creador, que es el primero en tener en cuenta los modelos foráneos que muchas veces sigue al realizar su obra. Por supuesto que las excepciones existen, pero la asimilación o imposición que realiza, de una u otra manera, una industria cultural a nivel mundial auspiciada por la masificación de los medios de comunicación y el efecto de la internacionalización llevan al artista al seguimiento de patrones artísticos externos que traen consecuencias innegables, tanto en el producto artístico como en su desenvolvimiento en el sistema cultural nacional, latinoamericano e internacional. Es decir, en la recepción de la obra y su circulación.

Es por todos conocido que, desde finales de la Segunda Guerra Mundial, el arte es propulsado por los Estados Unidos de América, una sociedad de consumo altamente tecnificada. De esta manera, el arte también se sirve de la técnica, llegando en ocasiones a depender de ella. Y en ese ámbito continúa el recibir, impulsado por el auge del nuevo arte, enmarcado dentro de los dictámenes del mercado. Es así como: «La señal que reemplaza a la relación de signo y significado en un lenguaje global, es captada instantáneamente por los receptores latinoamericanos. La costumbre ya secular de hacer una cultura de reajustes y acomodamientos, permite que los receptores actúen con un gran

³¹ Volviendo al tema de las ciudades, tanto Traba como otros críticos e intelectuales latinoamericanos limitan la producción artística de esta región a las capitales, en donde se encuentran las escuelas y los centros gestores del arte. Es así que proponen que más que hablar de arte venezolano o argentino, sería más apropiado hablar de la plástica caraqueña, bonaerense o rosarina, respectivamente.

desparpajo y que se hayan llegado a producir casi simultáneamente los mismos productos culturales, especialmente en los países abiertos» (TRABA, 1973: 13-14). Si bien esto ocurre con la creación acelerada por los *mass media* y el desenvolvimiento de la industria cultural en ciernes en ese momento³², donde ese recibir de lo foráneo vacía de significaciones al objeto del arte. Para Jorge Romero Brest, también en la década de 1970, el problema de la plástica de la región radicaba en «[...] la costumbre de recibir y no gestar impuesta desde el principio a los pueblos latinoamericanos» (1978: 92). Para los intelectuales del subcontinente, el recibir que se efectúa connota un consumir, debido a la acentuada proclividad del capitalismo a esta acción y a la necesidad de crearla que imponen los grandes centros de poder mundial, siempre guiados por Occidente, y también por el deseo desarrollista de los países de la región. Consumimos más que recibimos, no es ya el juego plácido del arte enmarcado en la comunicación, sino un requerimiento del mercado y del estatus global.

Asumiendo la recepción histórica en las diversas áreas de la vida social, política o económica, el arte tampoco es una disciplina que pueda desentenderse de ella. El problema para los críticos, sobre todo en los años sesenta y setenta, es la asunción de los modelos foráneos casi literalmente por parte de los artistas, que llegan a perder el contacto con su entorno social inmediato. Se imitan las tendencias extranjeras que, muchas veces, son impulsadas por las instituciones de sus respectivos países, porque son solicitadas por el mercado interno del arte, en especial promovidas por las galerías que tienen una función elemental en la difusión y adquisición del arte —y con ello en la supervivencia material del artista—. De esta manera, el creador imita los modelos en boga provenientes de las capitales culturales más célebres del mundo, olvidando la búsqueda de una expresión propia, adecuada a su ser y a todo lo que lo conforma. Además, como señala Traba, el principal inconveniente de esta postura radica en que lo que el artista recibe de los centros de poder, donde se generan las tendencias del nuevo arte, no son signos, sino señales, señales vacías que desde los años sesenta representan

³² Veremos cuando profundicemos en Juan Acha, cómo el autor insiste constantemente en incluir a las artes visuales dentro un sistema más amplio: el cultural.

la necesidad del artista de liquidar los significados del arte. Y estas señales son el resultado de una interacción del creador con su propio medio, del creador con su comunidad, la occidental, europea o estadounidense, que durante ese período, principalmente en los sesenta y setenta, atraviesa la denominada «crisis de la modernidad», que en el arte se manifiesta por medio de unas neovanguardias que abogan por la desmaterialización del objeto de arte y el arte como experiencia. Sin embargo, no está en el recibir el problema, porque:

[...] la recepción de un lenguaje en tanto este lenguaje suponga el conjunto de signos que puede ser utilizado para fines diferentes y propios; lo que resulta disparatado es la aceptación de una señal de tránsito en un sitio donde no hay tránsito [...] el disparate es asumir como válida la señal de una sociedad de consumo altamente industrializada, dentro de sociedades que han sido calificadas por los sociólogos como “arcaicas”, “feudales”, semicoloniales o francamente coloniales, viviendo situaciones precapitalistas, “raquitismo” del mercado interno, oligarquías convertidas en grupos de presión, desarrollismo bajo presión externa [...](TRABA, 1972: 20).

Por este camino, el artista corre el riesgo de no hacer obras verdaderas, tanto en la forma como en el contenido. No verdaderas porque no responden ni a un flujo interno ni son consecuencia o representación de la sociedad en la que, generalmente, vive y crea. Claro que no siempre es así: por la misma época, la autora y demás críticos llamaban al artista a darse cuenta de su «peligrosidad» como agente social privilegiado en medio de una sociedad empobrecida y en muchos casos bajo represión política. Recordemos que Latinoamérica en esos tiempos estuvo influenciada por la reciente Revolución cubana y el sueño comunista; además de diversas dictaduras que mantenían vigente ese sueño a pesar de las muertes y la represión. Pero si esto ocurría a nivel regional, el mayo del 68, los tanques en Praga, la guerra de Vietnam y demás hechos acaecidos en el mundo llamaron a la protesta social, conformando la historia del mundo de esos años. En ese entorno, el artista, al crear sin tener en cuenta su realidad social, podría extraviarse en ella porque no llega al público, no sólo porque las inmensas mayorías demográficas de estos países carecen de acceso a la cultura sino porque las minorías que podrían apreciar sus obras no las entienden, ya que están basadas en un lenguaje artificial, no propio, no descifrable por el público. Es aquí donde intervendría el crítico como

hermeneuta del lenguaje del arte, pero la crítica de ese momento apenas se está estrenando profesionalmente y todavía hace una práctica formalista de su disciplina. Por lo que parece no estar en capacidad o no querer, en ocasiones, entender un signo que carece de significado: es sólo significante, forma³³.

Llegados a este punto, tenemos que hacer mención a una de las problemáticas con la que los críticos y principalmente los historiadores del arte se han topado cuando realizan una periodización del arte latinoamericano: la del «desfase estilístico» (ÁLVAREZ, 2001). Esta dificultad se encuentra presente en la periodización *clásica* que se hace teniendo en cuenta para ello la occidental y su traslado a las manifestaciones de la región. Aunque los períodos prehispánico, colonial y el de las independencias no parecen entrañar mayores complicaciones, el desfase se produce a partir del pasado siglo y la justificación en estos países de las vanguardias heroicas, aunque, como vemos también, trasladable a las neovanguardias. Bernardo Subercaseaux (1994: 28) lo explica muy claramente: «el desfase se producía porque ciertas corrientes de pensamiento o artísticas, que surgen en Europa de condiciones históricas específicas y concretas, empiezan a existir en América Latina sin que las condiciones que las generaron originalmente logren todavía una presencia o una fuerza suficiente». Posturas que en su mayoría tienen como modelo al llamado arte culto, que seguiría los parámetros más occidentales. Pero el artista no sólo recibe aspectos encumbrados del arte de Occidente. Muchos de ellos asumen elementos de sus culturas populares, a veces también como requerimiento de un mercado internacional que auspicia el arte autóctono por su carácter exótico, fantástico³⁴. Se da el caso del artista que quiere rescatar la cultura popular que, por lo demás, no se mantiene incólume a los avatares de

³³ No cabe duda de que los usos terminológicos y teóricos que se emplean son deudores del estructuralismo y el postestructuralismo, posturas preceptivas vigentes durante esta época y que, por supuesto, influyeron en los críticos de la región.

³⁴ Mari Carmen Ramírez analizará y criticará en muchos de sus ensayos y propuestas curatoriales la visión que de este aspecto hace el «otro» occidental sobre la cultura y en especial el arte latinoamericano. Ese «otro» encasilla y reduce al arte de la región a estos parámetros fantásticos y sensuales, dejándolo en un plano meramente mitologizante que raya en lo primitivo. No en vano a partir de los noventa, «la nueva crítica», integrada por esta autora y otros investigadores, realiza diversos estudios y revisiones conceptuales del arte de la región oponiéndose a este prejuicio. En esta época aparece uno de los libros determinantes sobre el tema, editado por el cubano Gerardo Mosquera y publicado por el INIVA de Londres en 1995 *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America* cuyo título está tomado, por lo menos la primera parte, de un artículo de Ramírez.

las modas y de la industrialización de las artesanías. Acentúa García Canclini (2000: 14-15) que:

Es bien conocida la historia de los 60 y principios de los 70, cuando los artistas dejan de pintar, agreden a los museos y galerías, sobre todo los que representan la modernidad: el Instituto Di Tella en Buenos Aires, la Bienal de San Pablo, la Bienal de Esso en México. Son impugnados todos los rituales de selección y consagración que intentan sintonizar un arte periférico con el de las metrópolis. La crítica a esas instituciones internacionalizantes cuestiona la imposición de patrones visuales ajenos a nuestra identidad, y muchos artistas van a buscarla a sindicatos y organizaciones populares, se convierten en diseñadores de carteles donde intentan expresar los hábitos sensibles e imaginarios de las masas.

Es decir, que los creadores, en ocasiones, toman aspectos de algunas de las dos fuentes o de ambas: reciben lo foráneo, sí, pero también lo autóctono, lo tradicional, lo popular y lo actual circundante en su sociedad como vía de expresión de un arte que no quiere ser internacional o, mejor, que antes quiere ser local, y se ayudan del desarrollo de la industria del diseño, que sirve de intermediaria entre las manifestaciones de la cultura hegemónica y las populares.

Entonces, no sólo se produce una recepción de lo foráneo sino que también se da de lo popular propio. Y es que no tiene necesariamente que darse en el artista una asimilación total y acrítica de los modelos ajenos. Muchas veces lo que ocurre es un proceso de apropiación que será muy estudiado a partir de los ochenta y las reivindicaciones de la postmodernidad. Sin embargo, la apropiación de modelos externos no siempre ocurre dentro de los límites territoriales del país o la región donde el artista ha nacido. Pensemos en lo que ha sido una constante histórica, en especial, en los miembros de las clases sociales más pudientes: viajar a los centros culturales del mundo como complemento de su formación. Tanto en el artista como en el crítico ésta ha sido una acción y opción recurrente que, en muchos casos, no sólo implica un período de formación sino que, con los continuos desplazamientos internacionales y las crisis de sus países de procedencia, hace que se radiquen

definitivamente en el extranjero. Muchos creadores y teóricos latinoamericanos vivieron en un constante desplazamiento que suele terminar con la residencia definitiva en un país distinto, en algunos casos latinoamericano —como Acha, Traba, García Canclini—, en Estados Unidos o cualquier país de Europa. Esta situación no sólo implica un contacto en primera persona con las últimas tendencias internacionales, tanto en el lenguaje del arte como de los basamentos teóricos, sino que significa que el artista vive y transita en la sociedad original donde se producen, convirtiéndose, en ocasiones, en emisor *legítimo*³⁵ de dicho lenguaje y significación. Lo anterior no pretende ser un enunciado definitivo, pero es viable en determinados casos. La realidad es otra: el artista latinoamericano residente fuera es un extranjero, muchas veces en ambos espacios, el país donde nació o creció³⁶ y el nuevo país de acogida. Son muchas y diversas las formas cómo ello puede afectar al artista y a su obra o cómo el mercado y las modas pueden influenciarlo. Sirva para articular mejor este proceso de desterritorialización —término que, aunque más utilizado en los ochenta y noventa, ya empieza a vislumbrarse en esos años— de la situación que vive el artista tanto a su llegada al nuevo país como su posterior residencia en él y, así, de su arte, la experiencia del creador uruguayo Luis Camnitzer, radicado desde hace más de treinta y cinco años en Nueva York, (2001: 150):

Como artista, había estudiado gratis en una neocolonia periférica y me había metido en una carrera que mi país no podía financiar. Por suerte —se decía— la cultura hegemónica de los centros —la misma que había informado al contenido de mi educación— podía darse el lujo de tenerme y mantenerme. Seducido por sus riquezas y becario para ser absorbido, me fui a la autodefinida capital del mundo. Me fui a otra geografía totalmente consciente de que me prestaba a una maniobra. Como no era ningún ingenuo, no iba a permitir que me absorbieran. Fui decidido a introducir la

³⁵ Cuando decimos legítimo, nos referimos a que puede ser testigo del momento histórico y social que genera y expresa determinada manifestación artística. Pero incluimos este adjetivo en cursiva, por su condición de extranjero. Aunque sea testigo, no conoce el origen. Aunque comparta la situación y el estilo de vida, éstos han sido adquiridos no originarios.

³⁶ Diferenciamos el que un artista haya nacido y vivido en un país a que haya llegado a él durante su infancia o más adulto, porque no sólo se da el caso de los artistas que se trasladan a otro país, sino que también en Latinoamérica se han criado y han vivido muchos artistas que proceden de otras partes del mundo, pero que se han asumido como nacionales por la cantidad de años que llevan en los respectivos países o por el sentimiento que hacia ellos profesan. Tal es el caso de la artista de origen alemán Luisa Richter, Claudio Perna, que nació en Italia, o el holandés Cornelius Zitman, todos ellos artistas venezolanos, o Leonora Carrington en México.

subversión cultural en las entrañas de ese sistema y decidido a afectar a cambios radicales. Mi credo y mi mensaje eran que la periferia era el centro y el centro la periferia. Iba en el papel de extranjero subversivo. Hoy treinta y cinco años más tarde, lamento tener que informarles que he fracasado en mi misión [...] Me encontré batallando simultánea y contradictoriamente a favor de la afirmación de una identidad uruguaya y de un internacionalismo sin fronteras.

Pero si bien algunos se establecen definitivamente en el extranjero, desde principios del siglo xx³⁷ ha sido continuo el flujo de artistas latinoamericanos por las capitales artísticas de moda, de París a Nueva York, y otros centros de creación y difusión cultural. Fueron muchos los artistas adoctrinados fuera que vuelven a sus países de origen para enseñar y poner en práctica lo aprendido. Además, nos interesa enfatizar la institucionalización que existió pues los gobiernos y centros culturales, a través de los diversos planes de becas, ayudas y créditos, les facilitaron vivir en el extranjero y, en ocasiones, con la obligación de volver a su país de origen. En otras palabras, se intenta promover la educación en el extranjero para que, al regresar, formen y se expresen sobre lo aprendido fuera, tanto en la teoría como en la práctica. Por esta razón, para el crítico argentino Damián Bayón, el problema radicaba en que tanto los artistas como los teóricos que se formaron a través de estos programas de becas no llegaron a formar escuela, debido a que «todo resultaba copiable, es decir, muchos no lo aprovecharon activamente» (1974: 17). Mientras que para Acha el problema estaba en que no agotaban los modelos adquiridos hasta el punto de encontrar en ellos un sentido y uso propio.

B.- Los críticos

Aunque muchos críticos —como la mayoría de los antes nombrados— se quejan de la recepción que continuamente hacen lo artistas, tampoco ellos se mantienen incólumes ante la seducción de lo foráneo, ni siquiera los llamados latinoamericanistas. Y es que, si el arte latinoamericano es una

³⁷ Incluso desde antes. Bayón (1974: 17) asegura que: «... los países grandes más importantes desde fines de siglo pasado habían podido mandar becados a Europa a una buena parte de los jóvenes que se mostraban dotados». De estos viajes y de sus resultados el arte latinoamericano debe en parte ese «despertar» al que hemos hecho referencia. Eran justamente estos jóvenes los llamados a pintar y a modelar sus patrias.

expresión reciente que continúa su proceso de formación y disertación, como iremos viendo a lo largo de esta páginas, ocurre de igual manera con la crítica, la historia y la teoría que lo sustenta: son disciplinas en un constante proceso de formación y revisión, para lo que se valen de los presupuestos occidentales que, por otra parte, son basamentos creadores de los conceptos de arte³⁸.

Primero partamos de la situación del artista descrita anteriormente. Si el artista asimila mediante diversos estadios de apropiación cultural tendencias artísticas foráneas, el crítico recurrirá a las mismas fuentes. La diferencia entre ambos se centra en una preocupación que no parte exclusivamente de los artistas y su producción creativa, sino que tendrá en cuenta a los críticos, historiadores y teóricos, testigos y protagonistas de dichas tendencias para tratar de entender, por un lado, lo que los artistas de sus respectivos países desean expresar; y por otro, conocer las tendencias del arte internacional y de lo que ocurre en sus sociedades en este momento. Durante los sesenta y setenta distintas posturas teóricas impregnaron el ambiente artístico, cultural y de las humanidades en general, en Europa y Estados Unidos: estructuralismo, postestructuralismo, marxismo, antropología, psicología, sociología, entre otras, inciden en los preceptos base de las disciplinas artísticas y en su elaboración teórica en el subcontinente. Son los antecesores de lo que se conocerá posteriormente como Estudios Culturales, con una visión de conjunto de la sociedad y sus expresiones, sin atender necesariamente a áreas específicas como: arte, literatura, teatro, etc.

Éste es un primer acercamiento a la recepción de la crítica, pero lo que ocurre con ella en el arte latinoamericano es mucho más complicado que el asumir fuentes teóricas para tratar de entender expresiones artísticas de procedencia foránea. Como sentencia Saúl Yurkievich (1978: 177): «exportamos arte e importamos estéticas». Ya hemos comentado la situación inicial de la crítica que cambia a partir de la década de 1950 con la

³⁸ El arte y toda su formulación teórica está configurada desde Occidente. Son conceptos y planteamientos que pasan al resto del mundo ya elaborados pero, como reclama Juan Acha en diversos textos, se deben readecuar al tiempo en el que vivimos y a su incidencia en el arte. Además de la reelaboración que se tendría que hacer en Latinoamérica para adaptarlos a su realidad artística. Retomaremos esta idea más adelante.

profesionalización del sector y cierto alejamiento de la crítica estetizante realizada desde la literatura y el periodismo. Un ejemplo de esta influencia de lo foráneo es la postura asumida por el crítico argentino Jorge Romero Brest quien declara que: «si no fuera latinoamericano consideraría innecesaria esta parte³⁹, como cualquiera de los pensadores europeos que se ocupan de la cultura», para asegurar unos párrafos después que no ha sufrido el ser dependiente y que a la par de su estimación hacia los artistas y colegas del cono sur del continente, también «... traté de apropiarme de los frutos de la cultura occidental y aprendí ¿de quiénes sino de los europeos primero y los norteamericanos después?⁴⁰. Aprendí a no sobrevalorar provincialmente lo propio y a tener coraje para liberar la mente, descubriendo así el sentido de las obras artísticas que las vuelve **verdaderas**⁴¹. Por lo cual formé mis ideas generales de acuerdo con lo aprendido sin que la cultura en Latinoamérica contara demasiado para eso» (ROMERO, 1988: 225). Consideramos que estas palabras son determinantes, aunque hay que tener en cuenta el país de procedencia, Argentina, y su situación histórica con respecto a lo foráneo. En todo caso, son contundentes y resumen una asimilación, que podríamos denominar más radical, de los fundamentos teóricos occidentales. Como hemos señalado en páginas anteriores, en la gestión internacional del arte argentino, Romero Brest fue pieza clave, sobre todo durante la época en la que el arte concreto se enarbolaba como una manifestación propia de su país y las nuevas vanguardias se asomaban en el panorama artístico del mundo y de la región, exportables e igualables a las tendencias internacionales. Justamente por su afán de internacionalización del arte argentino, Romero Brest entabló contactos con destacados personajes del mundo del arte internacional que viajaron a Argentina para ser jurado de premios y bienales, sobre todo durante su época de director del Museo de Bellas Artes y su posterior dirección del

³⁹ En este libro se refiere a la estética y el último capítulo, dedicado a Latinoamérica, lo comienza con estas declaraciones.

⁴⁰ Sobre la influencia de los teóricos occidentales en la elaboración conceptual de los intelectuales latinoamericanos, a pesar de las declaraciones de Jorge Romero Brest, nos da la impresión de que es determinante el papel que juegan los teóricos europeos más que los norteamericanos. No cabe duda de que la cuna del pensamiento occidental es Europa y aunque la emigración de muchos de sus intelectuales a universidades norteamericanas es evidente, sigue siendo un centro de elaboración teórica. En todo caso, el peso de la tradición y la aversión a este pensamiento que algunos sectores de la población, en especial de la clase intelectual con tendencia a la izquierda, podría tener algo que ver en ello.

⁴¹ En negrita en el original.

Instituto Torcuato Di Tella, a la que hemos hecho referencia. El también argentino Daniel Bayón agrega sobre el tema que «[...] la gran ventaja de los premios Di Tella fue que bien o mal Buenos Aires barajó —durante casi diez años: toda la década del 60— los nombres de los artistas que “daban qué hablar” no sólo en la Argentina sino en el mundo entero. Ello permitió también, recíprocamente, que una serie de importantes críticos internacionales pudieran “descubrirnos”: Sandberg, de Wilde, Restany, Greenberg, Alloway, Lasigne, Sweeney, Hahn, Bownnes fueron, por grupos de tres y con Romero Brest, jurados en todas esas competencias» (1978: 69). Así mismo, cuando la eclosión del Pop Art influyó inmediatamente a los nuevos creadores de su país, volvió a recurrir a los teóricos foráneos para informarse y poder dar su juicio de valor sobre ese nuevo lenguaje.

Otra crítica vital para el arte latinoamericano a la que nos hemos referido constantemente a lo largo de estas páginas es Marta Traba. Una crítica itinerante que dejó su legado en varios países de América Latina, en los que residió y participó activamente en la investigación, docencia y difusión de la plástica subcontinental. Traba poseyó un espíritu militante y subversivo ⁴², sin dejar de apoyar la modernización del arte latinoamericano, pero por una vía distinta a la de Romero Brest, como ya hemos señalado. Su intención fue determinar la dependencia artística de estos países, por lo que estudió la influencia del Pop Art y la constante tendencia de esa parte del mundo a ser «receptora de culturas madres». Sea por cualquiera de las diversas razones por las que se produce la recepción en el arte, ésta también se da en el plano teórico de las manifestaciones de la plástica. Y es que ella cursó estudios de Historia del Arte en la Sorbona con Pierre Francastel y en Roma con Giulio Carlo Argan; es decir, se nutrió de los grandes estudiosos del legado artístico y de los más destacados pensadores de su época, tanto de dentro como de fuera, para articular lo que ella creía una falacia histórica: lo que hasta entonces se entendía por historia del arte latinoamericano⁴³. Para que la

⁴² Bayón (1974: 29) señalará en referencia a un libro de Traba que: «En el estilo apocalíptico que la caracteriza prácticamente arrasa con todos los pintores del siglo XIX».

⁴³ La Historia tal cual la hemos asumido es una formulación occidental, por lo que al plantearla se están asumiendo patrones ajenos a lo latinoamericano. Aunque, como señala Acha (1979), Traba y otros historiadores latinoamericanos tuvieron el talento de usar ese

función del artista y del corpus teórico y crítico, que al mismo tiempo ayudan a la difusión de las artes visuales en la sociedad y a nivel internacional, sea efectiva, se debe recuperar no sólo la función social del arte, sino que también se debe recuperar su historia. Con la recuperación de la historia se llegará a una realidad de la cual partir. Pero esta labor inminente y necesaria del crítico se ve dificultada por diversos problemas. Para Traba «[...] el más grave es la carencia de esa historia cultural o la tergiversación vertical de hechos culturales precedentes, promovida por la incompetencia y el ansia natural de acceder a toda costa al mundo de los valores superiores». Esta carencia va a incidir en la actividad tanto creadora como teórico-crítica, porque «así como el artista carece de piso donde apoyarse, tampoco lo tiene el crítico» (1973: 100-101). Por esta razón el crítico tomará las herramientas que las ciencias practicadas en Occidente han desarrollado en las diversas disciplinas —ciencias técnicas, sociales y humanísticas— que afectan al arte y a su construcción histórica y teórica⁴⁴. Esta necesidad de Traba de formar un corpus crítico se convirtió en una cruzada personal más que una profesión, ya que «estaba destinada a jugar el papel decisivo y autoconsciente de la edificación y desarrollo de las sociedades latinoamericanas (...) [lo que] revela su asimilación de toda una tradición intelectual latinoamericanista» (RAMÍREZ, 2005: 43). Esto confirma la existencia de una asimilación múltiple, donde están implicadas propuestas y autores foráneos, a la par de los mismos latinoamericanos. Ya la influencia que cada uno de estos intelectuales latinoamericanos tenga en los críticos dependerá de los mismos críticos y su tendencia hacia el modelo internacional, modernizador, hacia el de la identidad, o simplemente de sus simpatías y gustos personales. En este proceso, Marta Traba defiende la identidad como modelo para elaborar su postura teórica y crítica. Una identidad que «no se basaba ni en la homogeneidad ni tampoco en la exaltación del exotismo autóctono, dos conceptos que rechazaba con vehemencia [...] la fundamentaba en la diferencia tanto cultural como geográfica, en la complejidad y en el desigual desarrollo sociopolítico» (45). Es decir, se da en ella un ir hacia fuera, pero también hacia dentro para revisar con convicción los elementos que para

instrumental y adaptarlo a su entorno.

⁴⁴ No cabe duda de que es una postura deudora de la sociología de la historia y en especial de la obra de Arnold Hauser y otros investigadores que vieron en las causas sociales la vía para entender y explicar el arte.

ella son relevantes dentro de un estudio crítico del arte regional.

Acha, por su parte, enumera los elementos que debemos desarrollar dentro de la teoría y crítica del arte, especialmente por latinoamericanistas como él. Y es que es necesario «identificarnos como productores de conocimientos artísticos-visuales, valiéndonos [para ello] del instrumental internacional más actual (ya llegará el día de producir también un instrumental)» (1986: 17). Porque el objetivo será, en este sentido: «identificar lo nuestro de nuestro arte, al lado de lo internacional del mismo».

C.- La crisis de la modernidad

Aunque lo hemos insinuado a lo largo de las últimas páginas, debemos también señalar cómo en el marco de toda esta polémica y puntos de vista sobre el arte de América Latina se encuentra la profunda crisis epistemológica de la modernidad que atraviesa Occidente, donde se formulan las propuestas teóricas de la postmodernidad. Y es que «la modernidad deja de existir cuando —por múltiples razones— desaparece la posibilidad de seguir hablando de la historia como una entidad unitaria» (VATTIMO, 1994: 10); desaparecen los «grandes relatos» (Lyotard) que la sostenían y con ello la noción de progreso que dotaba de sentido a la civilización occidental y le servía para imponer su visión del mundo sobre las otras culturas y regiones. Además del fin de la idea de una historia unitaria con sus grandes temas tal y como se conocía que, según Vattimo, ya había sido cuestionada desde la filosofía por Marx y Nietzsche, se debe adicionar la eclosión de los medios de comunicación masivos, los cuales significaron la explosión de las diversas posibilidades de interconexión entre los distintos espacios y un mayor flujo de la información, la publicidad, ideas, etc.

Una crisis que acarrea varias consecuencias dentro del sistema de pensamiento occidental, entre ellas el cambio de paradigma. Por «cambio de paradigma» se entiende la aparición de «un método nuevo, cuya fundamentación reside en conocimientos revolucionarios, tiene un carácter sistemático y proporciona a una comunidad de expertos, durante un cierto

tiempo, modelos y soluciones» (ACOSTA, 1989: 120). En una época en la que la emisión a través de estos medios se populariza, las nuevas teorías aportan diversas pesquisas sobre los implicados dentro de este proceso y la sociedad como entorno donde se producen. Así, teóricos como Marshall McLuhan empiezan a articular propuestas en torno al fenómeno comunicacional dentro de una recién estrenada «sociedad de la información».

En el campo de la literatura, Hans Robert Jauss —conocido por muchos como el “padre de la Estética de la Recepción”— tuvo como trasfondo una renovación en la Historia de la Literatura desde sus cimientos teóricos. Él veía que se necesitaban crear nuevos enfoques que nos permitiesen entender la literatura y su suceder histórico en sintonía con el momento actual, debido a que el tiempo presente está signado por aspectos diferentes a los que debe adecuarse el estudio de la literatura. El cambio de época hacía necesario el estudio de la obra literaria desde otro punto de vista, el del receptor, y se encuentra enmarcado en lo que Jauss justamente denominó «cambio de paradigma». Su fin era una renovación dentro de la teoría literaria que respondiera a la de sus productos y que, a la vez, coincidiera con el espíritu de renovación social imperante tanto en las dos Alemanias como en el resto del mundo⁴⁵.

En el arte, esta crisis de la modernidad estuvo representada en las nuevas vanguardias y en el cuestionamiento que hicieron de los principios y la función del arte y que desencadenó la desmaterialización del objeto artístico entre los sesenta y setenta. Esto supuso un gran cambio en los preceptos sobre los cuales se elaboraba el arte occidental tanto por el papel activo del receptor en dicho proceso (*happenings*, ambientaciones, *performances*, etc.) como por la nueva función del artista, ahora reconvertido en teórico. Un ejemplo de ello sería el conceptualismo, que suscitó nuevos derroteros para las propuestas de la crítica y la revisión de la función del crítico en una coyuntura histórica como la que estaba ocurriendo. Fabiana Serviddio señala que este

⁴⁵ Como todos sabemos, a lo largo de los años sesenta se propiciaron diferentes acciones promovidas por un pensamiento renovador que reclamaba la ruptura con la tradición, la libertad, la igualdad y el ideal social: el mayo del 68, Praga, el movimiento *hippie*, la Guerra de Vietnam, etc.

hecho, visto desde América Latina, hizo que en algunos críticos como Traba, Acha y Romero Brest «el ejercicio de la crítica se transformó paulatinamente en vehículo de nuevas teorías» (s/f: 63). La crisis de la modernidad propició el debilitamiento, por no decir la renuncia, de los modelos críticos a nivel internacional, poniendo en tela de juicio los propios latinoamericanos —en formación—, lo que hizo que la labor de la crítica se sirviera de la realización de propuestas teóricas como recurso para una nueva crítica, tal y como señalamos en apartados previos. Una crítica ya alejada del formalismo, debido a la nueva condición de la obra de arte y que para Juan Acha llegará a transformarse en una «crítica como productora de teorías», como titula a uno de sus ensayos más citados al respecto⁴⁶, para alcanzar un reajuste necesario del arte de la región dentro de su proceso de asentamiento en sintonía con lo que ocurre con la disciplina en Occidente.

Es en medio de esta crisis donde el modelo de la crítica centrado en la identidad, seguido por Traba, Acha⁴⁷ y muchos otros durante el mismo período, toma interés como base para estructurar los cambios y revisar el ser en el mundo de un arte «recién» denominado como latinoamericano. Y es que uno de los efectos de la crisis de la modernidad implica que: «Ha sucedido algo mucho mayor y muy distinto: los pueblos “primitivos”, los así llamados, colonizados por los europeos en buen derecho de la civilización “superior” y más desarrollada, se han rebelado y han vuelto problemática de *hecho* una historia unitaria, centralizada» (VATTIMO, 1994: 10). No cabe duda de que el subcontinente latinoamericano es parte de esos «pueblos primitivos» referidos por Vattimo, y que a partir de ese momento comienza a ejercer su capacidad auténtica pero ahora globalizada y amplificada de autodefinirse y autocontarse su propia historia bajo sus propios términos. Y en este sentido, cuestionarán la unicidad histórica, la univocidad del discurso, proporcionando nuevos relatos y sujetos que desequilibrarán ese «hilo de la historia» tal y como lo construyeron

⁴⁶ El ensayo en cuestión se titula «Hacia una crítica del arte como productora de teorías», publicado originalmente en *Rev. Artes Visuales*, n° 13 S/P primavera de 1977. México D.F. Nosotros lo hemos extraído del libro recopilatorio de sus ensayos ACHA, Juan (1994): *Huellas críticas*. Instituto Cubano del Libro y Centro Editorial Universidad del Valle. La Habana, Cuba - Cali, Colombia. pp. 38-50. Jóvenes críticos de esta época como Frederico Morais (1990) apoyaron esta revisión de la teoría desde la crítica.

⁴⁷ Aunque, como veremos en el próximo capítulo, durante sus primeros años de carrera Juan Acha se identifica y defiende el modelo modernizador en las artes plásticas peruanas.

desde Occidente, articulando otros muchos hilos que accionarán otras historias y actores. Lo que incide no sólo en la historia como tal sino también en los valores, las creencias y otros determinismos sobre los cuales estos «pueblos primitivos» construyeron sus identidades bajo la sombra del pensamiento occidental, ahora bajo sospecha.

1.5.- Latinoamericanismo: sociedad e identidad en el arte

En 1961, con la publicación de *La pintura nueva en Latinoamérica*, Marta Traba «colocó los cimientos para una edificación axiológica y ampliamente teórica del arte “latinoamericano”» como indica Mari Carmen Ramírez (2005: 44). Muchos autores coinciden en que fue la crítica de origen argentino quien por primera vez revisa en clave regional el arte de unas naciones que, para ese momento, vivían cierto aislamiento entre ellas mismas. El esfuerzo que hizo por conocer y ahondar en primera persona en la plástica de diversos países de América Latina la llevó a tener una visión ampliada de la misma que materializó en una de las primeras propuestas teóricas sobre la región. Aracy Amaral dijo durante la I Bienal Latinoamericana de São Paulo de 1978 «que fue la pionera —desde los años sesenta— del abordaje del arte contemporáneo latinoamericano, visto comparativamente y considerado como un todo» (de Aracy Amaral in VERLINCHAK, 2001: *ad locum*, 20). Juan Acha, por su parte, dirá al respecto: «Por primera vez se enfocó el arte de nuestros países como totalidad y con un espíritu latinoamericanista que no es otra cosa que una de las caras de nuestra conciencia tercermundista; conciencia ávida de reconocer su identidad cultural mediante la búsqueda conjunta de soluciones a los problemas artísticos y sensitivos que nos son comunes» (1979: 55). Así comienza desde Latinoamérica y elaborado por una latinoamericana el concepto aglutinador de las artes de la región como consecuencia y respuesta de la histórica construcción foránea de lo latinoamericano aupada por la necesidad de autoafirmación de los latinoamericanos en estos años tan convulsos. Sin duda alguna, las posturas de Marta Traba primero y de Juan Acha y muchos otros después participaron de la necesidad de responder a las imposiciones y estado de dependencia que no sólo en el plano político y económico se gestaban en sus países, sino que en la cultura y las artes plásticas a su vez se hacía patente. Y es que como señala José Luis de la Nuez «hasta la crisis de la modernidad de los años setenta, con independencia de los planteamientos de la crítica y la historia del arte latinoamericanos, se partía de la evidencia de la validez del discurso unilineal impuesto por las vanguardias europeas [...] a las necesarias interpretaciones y adaptaciones de esos lenguajes en clave latinoamericana, sin que en ningún caso se

cuestionase la autoridad del canon occidental» (2006: 198). Cuestionado el canon mediante el pronunciamiento de los críticos y teóricos del arte del Tercer Mundo, son justamente estas vicisitudes en el seno mismo del pensamiento occidental en las décadas de 1960 y 1970 las que propiciarán la revisión de los cimientos sobre los cuales se está levantando el recién nombrado «arte latinoamericano». Se convierte así en una de las razones que lleva en los años setenta a un retorno al debate sobre las características identitarias de la región y su reflejo en las artes visuales. En todo caso, para ese momento ya se han planteado algunas alternativas metodológicas y propuestas históricas y el «apego a las culturas madres» es también mucho más combativo y menos romántico. Términos como imperialismo, colonización, dependencia, etc. serán los utilizados para referirse a la relación del subcontinente con Occidente, especialmente con EE.UU. y Europa. Por esta razón, para Acha el primer objetivo a perseguir por todos los implicados en el proceso del arte en América Latina pasa por ser una «redefinición» del concepto de arte. Concepto occidental, que incluso ha sido y tiene que ser readaptado por los mismos occidentales debido, en primer lugar, a que «las artes están yendo de los cambios visuales a los conceptuales, como los más decisivos [...] empeñadas en cambiar sus modos de cambiarse así mismas» (ACHA, 1975c: 85)⁴⁸ y, en segundo término, al pluralismo incipiente en las manifestaciones artísticas que tienen trascendencia social y cultural.

Parecería entonces que es un momento idóneo para reelaborar el concepto de arte y se debe hacer también en las instituciones de las naciones en donde éste se ha formulado, que es justamente lo que se está produciendo en Estados Unidos y Europa en ese momento. Según nuestro autor, para los latinoamericanos, la dificultad radica en que el arte es una construcción adquirida en la región a través de los diversos procesos de colonización que ha sufrido durante su historia, por lo que el problema de la plástica de la región es

⁴⁸ Juan Acha: «La necesidad latinoamericana de redefinir el arte», publicado originalmente en *Revista Eco*, Bogotá julio de 1975. Tomado para esta investigación del libro Juan Acha (1984): *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*, Edición de la Galería de Arte Nacional (GAN), Caracas, 1984, pp. 85-110. Para indicar cronológicamente la evolución del pensamiento de Juan Acha, siempre que tomemos referencia de los libros de recopilaciones de nuestro autor, colocaremos el año de publicación original entre corchetes seguido del año de la edición recopilatoria.

justamente el no poseer «problemas oriundos», lo que consolida la dependencia cultural, consecuencia obvia de la dependencia tecnológica y económica. Entonces su propuesta se basa en postular «[...] una nueva problemática latinoamericanista que, como tal, posea doble articulación: haga frente a cuestiones de la estética desarrollista que hoy practicamos y, al mismo tiempo, dé cara a las que originarían la formulación de una nueva o, lo que es lo mismo, de una manera diferente y realista de conceptualizar el arte y ayude a encauzar nuestra mutación tercermundista en lo sensitivo y contrarreste los excesos y defectos del desarrollismo» (ACHA, 1973e: 37). El arte latinoamericano, aunque carezca de naturaleza propia, sí es una expresión cultural con tradición —a nivel subcontinental reciente— que ha producido obras interesantes y estéticamente valiosas. Para nosotros es clave la manera cómo Acha lo plantea, porque lo que pretende es iniciar «una nueva problemática latinoamericanista», y con esto se abre la puerta a la disertación, necesaria en años de reajustes en las áreas del arte que abordamos en esta investigación. Y es que a diferencia de los postulados del Americanismo, el Latinoamericanismo deja a un lado el ideal y aboga por el autoconocimiento y con ello la autoafirmación desde lo que realmente es el individuo y la sociedad latinoamericana con sus correspondientes diferencias. Ahora, se es consciente de su subdesarrollo, de su dependencia, de sus carencias, pero también de sus posibilidades. Los teóricos y críticos intentan conjugar el valor del arte en sociedades empobrecidas, la internacionalización sin la renuncia a lo propio y el deseo de ser y hacer mejor las cosas, intentando ser ellos mismos y no otros.

Acha no es el único latinoamericanista, como es de suponer —aunque sí es uno de los que lo asume abiertamente—, sino que son muchos los implicados en la revisión conceptual desde sus propios protagonistas. En las artes plásticas además de Manrique y Traba, otros estudiosos y gestores como Damián Bayón, Saúl Yurkievich, Mario Pedrosa, Jorge Romero Brest, entre otros, perseguirán objetivos similares a los de nuestro autor en cuanto a la plástica de la región, aunque utilicen vías distintas, debido a que cada uno tiene su área de interés y su visión sobre el arte y Latinoamérica. Él mismo reconoce esta tendencia, de la cual deriva el pretendido *movimiento* latinoamericanista,

por lo que además de hacer referencia a artistas e intelectuales del subcontinente —algunos de los arriba mencionados— incide especialmente en las propuestas contemporáneas de Paulo Freire y de Darcy Ribeiro, quienes realizan trabajos sobre temas de identidad y su relación con la historia y la región desde las ciencias sociales, especialmente la antropología cultural⁴⁹. A lo que tendríamos que agregar la enorme influencia que para el tema de la identidad latinoamericana tiene la literatura, no sólo por la posición de grandes obras escritas en el español de América en todo el mundo y el gran trabajo de la crítica para la revisión de sus obras, sino también por el activismo de izquierdas que muchos de sus escritores practicaron, llevando su problemática a distintos escenarios y públicos. Para Acha, esto resulta evidente, ya que «existe, pues, un pensamiento latinoamericano que sale de la escolástica colonial y de las luchas y consolidación de la independencia política para penetrar en nuestra realidad y conocerla» (1979: 115). Como hemos expuesto en la primera parte de este capítulo, la existencia de este pensamiento latinoamericano siempre ha estado pero debe actualizarse por medio del autoconocimiento y de la autodeterminación y seguir hacia la superación de nuestra realidad y múltiple pluralidad⁵⁰. Acciones muy propias en un momento de declive de las grandes bases sobre las que se construía e imponía el pensamiento occidental.

Resumiendo este complejo panorama, tenemos que la América Latina del latinoamericanismo es un territorio desigual, colonizado y desarticulado que necesita de una concientización por parte del sujeto que la habita o que la piensa. Necesita que ese sujeto —ciudadano, artista, teórico o crítico— no aspire ni espere otras esencias más que las que ella misma posee: complejidad, diversidad, pobreza, riqueza y un largo etcétera. Así, para construir lo latinoamericano como concepto, se requiere que se mire el subcontinente con preocupaciones latinoamericanistas y, para Juan Acha y

⁴⁹ Las ciencias sociales se desarrollaron enormemente en América Latina, principalmente la antropología, con propuestas como la de Fernando Ortiz entre la década del cuarenta al cincuenta y, posteriormente, lideradas por los brasileños, e influyeron notablemente en la revisión del arte en particular y la cultura en general. En más, volveremos a ello y será un tema que retomaremos cuando profundicemos en la obra de Juan Acha y sus influencias.

⁵⁰ Recordemos que Juan Acha es también un intelectual de izquierdas y su metodología es marxista, por lo que cuando habla de superación de nuestra realidad y múltiple realidad, se refiere a las síntesis dialécticas.

muchos de sus colegas, éstas descansan en la realidad de la sociedad. Como hemos señalado antes, el crítico peruano insiste constantemente en que el arte latinoamericano debe ser redefinido, lo que no quiere decir que se despoje de lo occidental sino que, utilizando los instrumentos occidentales, se reelabore la teoría, y, en un segundo término, la práctica del mismo. Pero siempre se debe distinguir entre las dos culturas occidentales que existen: la oficializada y la verdadera. La verdadera es la que posee una capacidad autocrítica que va acorde con los tiempos que vive y entendemos que aquella que entiende las vicisitudes, en ese momento consecuencia de la crisis epistemológica del pensamiento occidental, que en las artes plásticas representan las vanguardias tardías. Por esto: «nos toca buscar el desarrollo latinoamericanista de lo más occidental que llevamos dentro, en vista de que es la parte nuestra que mejor nos capacita para cambiar el arte y cambiarnos a nosotros mismos, hasta llegar a los extremos más inconcebibles y más autóctonos» (ACHA, 1975d: 93). Parece una labor en contradicción, sobre todo porque teóricos y críticos de la época muchas veces reclaman a los artistas propuestas y compromisos de los que ellos mismos carecen. Aunque este reclamo puede verse como un aspecto que no lleva a ninguna parte, resulta que sí lleva a la autocrítica y, con ella, a problemas y preguntas que ayudarán a elaborar conclusiones y propuestas, e incluso, con las cuales se comenzarían esos «problemas oriundos» de los que carece, como plantea Juan Acha a menudo en su obra —que revisaremos en capítulos ulteriores cuando profundicemos en sus propuestas—. Sólo conociendo nuestra realidad podremos conocernos y definir, o como él mismo señala «redefinir», y estudiar las manifestaciones visuales de la región. Al parecer, hasta ahora los latinoamericanos no se habían visto a sí mismos como en realidad son, no se habían nombrado, ni se habían definido, parece ser el fondo subyacente de la propuesta de estos autores dentro de la especificidad de las artes plásticas latinoamericanas.

1.5.1.- Lo social como constructo del arte latinoamericano

Como es sabido, lo social es un elemento fundamental del arte por

diversas razones. El arte es reflejo de la sociedad en la que se genera —según la teoría de Luckács— pero es también el marco en el cual se desenvuelve el individuo y con él su quehacer, sea de la naturaleza que fuere. Para el arte latinoamericano lo social se hace un basamento necesario para la sustentación, tanto de la creación artística como de la labor crítica, teórica e histórica. Consiguientemente, el arte del subcontinente está caracterizado por diversos elementos, disímiles unos, contrarios y afines otros. Sin embargo, dentro de la plástica de América Latina lo social ha sido un requerimiento constante, acentuado en especialmente durante las décadas de los sesenta y setenta.

Por todos es conocido el tejido social común en casi toda Latinoamérica, una formación constituida por clases sociales muy diferenciadas, con una repartición poco equitativa de las riquezas y del acceso a ellas. Una mayoría de la población vive en situación de pobreza, marginada y analfabeta, junto a una clase media formada por no muchos miembros, aunque más grande que la clase alta, la cual concentra los medios de producción, económicos y, en algunos países, representa la clase política. La mayoría de estas naciones posee una economía agrícola, con un sector industrial poco desarrollado. Sólo algunos países como México, Brasil, Ecuador y Venezuela son productores de petróleo, aunque sólo los dos primeros tienen economías más diversificadas con una mayor industrialización, al igual que Argentina y Chile. En todo caso, Latinoamérica es uno de los mayores proveedores del mundo en materia prima. Según el PNUD (Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo), en 2003 la producción de materias primarias en América Latina representa el 72% de las exportaciones totales de Argentina, el 83% de las de Bolivia, el 82% de las de Chile, el 90% de las de Cuba, el 64 % de las de Colombia, el 88% de las de Ecuador, el 87% de las de Venezuela, el 78% de las de Perú y el 66% de las de Uruguay. Esto significa que es exportador de materias primas e importador de los productos ya manufacturados. No obstante, distintas circunstancias han beneficiado el crecimiento y consolidación de la clase media en los últimos años, como consecuencia de la diversificación del mercado y la mejora en políticas sociales y económicas que afectan a gran parte de la población. Pero a pesar de que en materia económica se han superado

muchos obstáculos, con una tasa de crecimiento económico positiva en la mayoría de los países, en su informe de 2013 la misma agencia de Naciones Unidas declara que el problema que azota esta parte del mundo en la actualidad es la inseguridad ciudadana⁵¹. Además de ello, la corrupción administrativa ha sido una constante que ha mermado la economía de las naciones, afectando su crecimiento y el bienestar de sus habitantes.

En esta visión general se enmarca la consolidación del arte: cualquier persona que visite alguno de estos países puede tener ante sus ojos un panorama social desigual, en donde es imposible no asombrarse ante la miseria de unos y la opulencia de otros. El intelectual latinoamericano lo sabe. Sea cual sea su disciplina, no todos están dispuestos a subir al parnaso divino de un mundo bello, porque la realidad está allí en la calle estrellándose ante nuestros ojos, basta asomarse por la ventana para verla. Es por eso que una actividad crítica, teórica o creativa tiene de trasfondo dicha sociedad —aunque no se refleje necesariamente en la obra, discurso o juicio, por supuesto—.

Lo social en América Latina ha sido y es una preocupación: algo que no se puede ignorar. Por eso el socialismo ha estado siempre presente allí, incluso antes de que los emigrantes europeos trajeran los postulados de Carlos Marx. Adolfo Sánchez Vázquez (1999: 124) afirma que: «el socialismo no era en tierras latinoamericanas una novedad que llegara con el marxismo. [debido a que] Desde mediados del siglo XIX existía ya un socialismo no marxista, mesiánico o utópico tanto en el terreno de las ideas como en el de la acción». Es así que el elemento social ha actuado como un objetivo activo dentro de las políticas de esos países, aunque pueden ser discutibles sus resultados.

Teniendo a la realidad social de sustento se revisarán y realizarán entonces nuevos postulados, críticos y teóricos, en las artes y otras disciplinas. Postulados elaborados en muchos de los casos desde las premisas marxistas, fuertemente adheridas a la preocupación por lo social. Hay que circunscribir la

⁵¹ PNUD: *Informe Regional de Desarrollo Humano 2013-2014 Seguridad Ciudadana con rostro humano: diagnóstico y propuestas para América Latina*. Se puede consultar: <http://www.undp.org/content/dam/rblac/img/IDH/IDH-AL%20Informe%20completo.pdf>

mayor parte de este tipo de producción a una época con grandes movimientos políticos y sociales en América Latina: la Revolución cubana, que se asumió como realidad⁵², la matanza en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco en 1968 (México) o el golpe militar al gobierno de corte socialista de Salvador Allende en 1973 (Chile), entre otros, incidieron en las dinámicas sociales, políticas y económicas y, por ende, culturales de la región. Sin olvidar que todos los hechos llevaban aparejado el imperialismo yanqui, que acechaba a nivel planetario, preocupado no sólo por los continuos enfrentamientos con la URSS, la otra gran potencia del momento, sino además por la Guerra de Vietnam. Todo esto estaba de trasfondo, pero también la eclosión de las ciencias sociales, de teóricos latinoamericanos y de otras latitudes⁵³ que influyeron en el subcontinente, potenciando una conciencia social que ya existía, marcada por el interés hacia las tendencias marxistas tan ajustables a las preocupaciones de esta parte del mundo. Estos acontecimientos llevan a afirmar a Sánchez Vázquez (1999: 143) que: «en la década del sesenta sobre todo, la riqueza temática, la actitud crítica, la vinculación con los grandes problemas políticos, económicos y sociales del continente, alcanzan tal nivel teórico que se ha podido hablar con razón de una “edad de oro” de los estudios científicos sociales». Estudios que influirán en los realizados en la plástica y que dejarán traslucir ciertamente su ideología más acusadamente en esos años, según el autor.

Si lo social comprende el amplio espectro de desarrollo del individuo en sociedad, la realidad o realidades de, la ahora ya no única sino plural, América, tiene que tenerse en cuenta para su comprensión y estructuración desde el arte. Por lo que para Juan Acha, al igual que para muchos otros, es la realidad social, y sólo ella, la que nos puede llevar a la formación de una teoría y crítica latinoamericana del arte. Para ello, los ejecutores deben ser latinoamericanistas: pensar el territorio en clave subcontinental, pero ser conscientes de las diferencias y diversidades, mirando el entorno en el que las

⁵² En este sentido, debemos nombrar la experiencia de Marta Traba con respecto a la Revolución cubana. La autora apoyó al régimen cubano al comienzo del mismo pero posteriormente se decepcionaría y lo criticaría duramente.

⁵³ En las artes plásticas influyó la visión social de Francastel, Bourdeu y en general la Escuela de Frankfurt con su crítica social de izquierdas.

manifestaciones se producen. Acha va más allá y propone circunscribir esta realidad dentro del arte y habla de «realidad artística»: «Por realidad artística entendemos aquí las actividades productivas, distributivas y consuntivas que, en cada uno de nuestros países, desarrollan las instituciones, personas y clases sociales en torno a cada uno de los tres sistemas artísticos que se suceden históricamente y que hoy coexisten, a saber: las artesanías, las artes cultas y los diseños. Todas estas actividades nacen de las relaciones sensitivas o estéticas que predominantemente mantienen los diferentes miembros de nuestras sociedades con la realidad de todos los días» (1970: 18). Y son expresiones que se generan tanto por agentes sociales, los individuos, como por las características implícitas que poseen dichas expresiones que, según el crítico peruano y demás tendencias que remitan a ello, no escapan de lo social. Es así que lo social y más específicamente las diversas realidades en las cuales vive el individuo latinoamericano, se enarbolan como constructos no ya únicamente del producto artístico, sino de la crítica y las teorías de las expresiones artísticas de Latinoamérica.

En la actualidad, cuando el discurso marxista tiene menos seguidores dentro de los grupos intelectuales, lo social sigue teniendo importancia, pero al ritmo de los tiempos actuales. El neoliberalismo y la globalización ya consumados llevan a elaborar los discursos teóricos desde sus bases, pero los productos de la cultura popular se ven especialmente perjudicados tanto por la industrialización como por la pérdida de valores tradicionales. A pesar de ello, autores más contemporáneos como Gabriel Peluffo apuestan por el arte no sólo como reflejo de lo social, sino que, a través de dicho reflejo, actúe como mediador con la sociedad. Una postura que apunta más hacia la creación que a la formulación teórica, pero en la que podemos tener además de al artista, al crítico o al teórico como promotor, y que viene justamente de la actividad que se gestó durante los años sesenta y setenta promovida por autores que, como Marta Traba, optaban por un «arte de la resistencia»⁵⁴, es decir, impermeable a las influencias e imposiciones foráneas, que busque, encuentre y rescate lo propio y lo exprese; o para no caer en nacionalismos ni autoctonismos

⁵⁴ Ver Marta Traba (2005): *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Siglo XXI editores, Buenos Aires.

trasnochados, que retome lo importado con sentido propio, como promueve Acha. En todo caso, para Peluffo (2001: 53):

[...] la larga experiencia del arte del siglo XX asumida desde el contexto latinoamericano, tiene mucho que aportar, tiene mucho que decir como experiencia esencialmente mediadora, es decir, constructora de puentes y caminos.

[...] El largo trabajo social vertido en la dilucidación de aspectos identitarios (contenidos en las historias y en los imaginarios particulares de comunidades que se cruzan en el continente) no es una circunstancia menor. La fuerza que predispone al arte producido en estos contextos hacia una dirección epistemológica, hacia una preocupación social vertida hacia el autoconocimiento, es la misma que ha propiciado en los artistas una obsesión ontológica de la identidad. Pero también otra circunstancia que propicia el papel mediador del arte, y es que América Latina vive bajo el signo de la discontinuidad: la discontinuidad cultural, la discontinuidad política y la discontinuidad territorial.

Es así como lo social no pierde vigencia como constructo del arte más actual, si bien nos interesa resaltar su importancia para la elaboración teórica en proceso de formación en Latinoamérica durante los años setenta. También el arte como expresión de un individuo social y, lo que es más importante, en su interacción con los integrantes de la misma, así como la recepción que del arte hacen los diferentes agentes sociales que integran determinada comunidad, ciudad, nación y región. Además, hay que resaltar el problema del *pueblo* y su función en las artes visuales, identificadas como sabemos con la cultura hegemónica. En primer lugar, aunque para autores como Acha el arte debe ir a la par que la ciencia, la democratización de las manifestaciones plásticas, su popularización por medio de la divulgación puede ser peligrosa, difícil y plantea la pregunta «¿hasta qué punto el valor cultural de un producto se mide por la legibilidad popular?» (entrevista a Juan Acha en FLORES, 1983: 189). No encontramos una intención por parte de estos críticos en promover y democratizar la recepción de las artes visuales, aunque sí hay un interés latente por una educación responsable dirigida hacia la consecución de una cultura social, sobre todo de los sectores mayoritarios, los menos favorecidos. García Canclini, partiendo de una reelaboración del concepto de ciudadano, complementado en la actualidad al de consumidor, señala que debemos «recordar que los ciudadanos somos también consumidores y esto lleva a

encontrar en la diversificación de los gustos una de las bases estéticas que justifican la concepción democrática de la ciudadanía» (1995: 30). Y no cabe duda de que en la reivindicación de la ciudadanía debe mediar una intervención del consumo en los procesos socioculturales que atañen a todas las capas sociales que acceden a la apropiación y usos consuntivos de forma distinta. Ahora, para García Canclini, en este ámbito de consumo global, donde la tecnología ofrece nuevas vías de expansión al ocio y al entretenimiento cultural, remitirse también exclusivamente a las artes tradicionales significa abarcar un pequeño sector, no del todo representativo del consumo cultural.

Pero recordemos lo que Juan Acha plantea: no existe una naturaleza propia del arte latinoamericano, «hay una ecoestética latinoamericana, o sea, una realidad sicosocial» (1975d: 107), porque lo decisivo estará en que «transforme e invente nuestra realidad» (109).

1.5.2.- El debate de la identidad en el arte

En la coyuntura social la búsqueda de la identidad que, como hemos visto, es un fundamento del pensamiento latinoamericano, se torna elemental para la formulación de un arte regional. Guadalupe Álvarez señala que es en este momento cuando se pasa de la categoría de «origen cultural» a otra cuyos fundamentos son más móviles como lo es la identidad (2012: s/p). También diríamos que es un concepto que admite matices, necesarios en un mundo que a partir de la crisis de la modernidad no sólo cuestiona el canon occidental, sino que es consciente de la pluralidad de voces que lo habitan y que poco a poco va adquiriendo rostros, historias, pertenencias geográficas. Se traduce en la región con lo que sentencia Morais: no hay una sola América, sino muchas. Como señalamos en páginas previas, esa preocupación entre la identidad ahora revisada desde la modernidad supondrá la separación de la crítica del arte en dos modelos, según la propuesta de José Alberto Manrique (1985). Y todo en un marco general que lleva a críticos, teóricos e historiadores junto con artistas e instituciones a plantearse ¿qué se entiende por arte latinoamericano?

Y, con ello, ¿qué es lo latinoamericano?

Durante la década de 1970 se realizaron publicaciones, exposiciones, pero sobre todo simposios, encuentros y reuniones de diversa índole que respondían a una necesidad de ahondar en los problemas del arte latinoamericano. Actividades que pudieron ser financiadas gracias al repunte económico de la región, como resultado de la creación de la OPEP (Organización de Países Exportadores de Petróleo) y de los excedentes económicos que el alza del crudo tuvo en muchos de sus países, lo que suscitó la instalación de bancos extranjeros y, con ello, el flujo del capital por medio de préstamos.

Para Juan Acha estas actividades «comprueban mejor que otras fuentes el surgimiento de las preocupaciones por teorizar nuestra realidad artística con propios ojos y mente» (1979a: 55) y comenta las que para él han sido las más importantes. La primera Quito 1970⁵⁵, auspiciada por la Panamerican Union y donde se proyectó la publicación de *América Latina en sus artes*, cuya edición estuvo a cargo de Damián Bayón y que Siglo XXI editores materializó en 1973 en México. En 1975, y teniendo a Bayón como organizador y a la Universidad de Texas en Austin y la revista mexicana *Plural* como patrocinadores, se realizó el gran evento conocido, en palabras del argentino, como «el simposio de Austin» que marcó un hito en el arte de la región. 1978, según Acha, «fue el año de los simposios dedicados al arte latinoamericano» (1979a: 56): arrancó con el Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos que se llevó a cabo en Caracas durante los meses de junio y julio. Pero antes se dio el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, celebrado en México. También en México y organizado por la UNAM hubo uno más reducido, titulado «Situación y Perspectivas de las Artes Visuales en América Latina». Y ya para cerrar el año hubo dos simposios más: el primero en el marco de la Primera Bienal Latinoamericana de São Paulo y otro en Buenos Aires promovido por la Sección Argentina de la Asociación de Críticos de Artes (AICA). Primero

⁵⁵ Aunque Juan Acha no la incluye dentro de su enumeración, también en 1970 se realizó en Medellín la II Bienal de Medellín, auspiciada por Coltejer. Para Alberto Sierra (2011: 12) esta bienal también significa el antecedente de otras que se realizaron en suelo colombiano durante la siguiente década.

revisaremos algunas posturas sobre el arte y su relación con lo latinoamericano, para ulteriormente exponer algunas de las propuestas planteadas en el simposio de Austin, del cual su organizador editó las intervenciones en un libro intitulado, haciendo eco de la problemática planteada en el presente apartado, *El artista latinoamericano y su identidad* (1977, Monte Ávila Editores, Caracas).

A.- Lo latinoamericano

Las circunstancias de los años setenta, tanto dentro como fuera del subcontinente, marcaron la dinámica de la identidad removiendo las anteriores estructuras del pensamiento latinoamericano, consecuencia de las sinergias del pensamiento europeo y su sentido de univocidad histórica. Para críticos y teóricos surge la necesidad de revisar el concepto de América Latina y, con ello, de lo latinoamericano, para poder trasladarlo como adjetivo de su arte. Enmarcadas en estas nuevas sinergias mundiales, unas novedosas aproximaciones quieren desempolvarse el esencialismo y la utopía en una época en la que no hay treguas para ello. Asumida la conciencia del subdesarrollo, evidentes las diferencias sociales, étnicas y también las culturales, geográficas, etc., no se puede hablar de un concepto unitario de Latinoamérica, entre otras muchas razones, porque: «Tal definición, por cierto, y su alternancia de respuestas en un movimiento pendular, no implica una “esencia americana”, sino, cuando más, señala las líneas generales del desenvolverse de un proceso. América Latina no debe entenderse como una cosa determinada *ab initio* y con características definidas para siempre, sino más bien como algo que ha ido haciéndose (o “inventándose”, según la feliz expresión de Edmundo O’Gorman) en la medida en que ha adelantado ese proceso» (MANRIQUE, 1978: 21). Entonces, lo latinoamericano no sería una unidad definida, sino un proceso en evolución surgido y ahora ratificado para diferenciarse de «lo otro» foráneo y, así, definirse como identidad: identidad continental que engloba particularidades nacionales y culturales. Visto de este modo, no signaría a una tradición consagrada en el tiempo como la asiática o la europea, sino que es una tradición en proceso que se inventa y construye continuamente. El enfoque de la «invención» de América Latina y así de sus

artes, como propone Jorge Albero Manrique ([1978]1980: 15), le sirve para marcar las diferencias y las carencias conceptuales de tal definición, y con ello aceptar la carga histórica que dicha invención ha traído, pero también para mostrar un futuro en el continuo reconstruirse por medio de la disertación: «puesto que nuestra necesidad de definirnos nos constituye y es nuestra fuerza: crea ella misma un pensamiento, una cultura y un arte» (17)⁵⁶.

Aunque tenemos lo latinoamericano como adjetivo calificativo de una expresión artística y, por ende, de una cultura, que ha sido objeto de una constante disertación intelectual, no podemos separarnos de lo que es lo latinoamericano para definir el arte, porque: «[...] habría que pensar no ya qué es el arte latinoamericano, sino qué es “lo latinoamericano” en el arte», como señala Gabriel Peluffo Linari (2001: 47). Y esta pregunta que realiza el uruguayo en 2001 es la misma que rondaba en el ambiente artístico de los setenta. No queremos adelantarnos, pero aunque los enfoques y las conclusiones cambien, es una cuestión perenne dentro del pensamiento de la región y de sus artes. La pregunta se seguía haciendo más de veinte años después y no cabe duda de que marca esta «fuerza» que lo constituye.

Por un lado tenemos al mestizaje continuo, por otro la situación como parte del Tercer Mundo reflejada en todas las áreas de la sociedad, completado con el furor del mercado, la *democratización* de las comunicaciones que señalan las pautas que conceptualizan y moldean las producciones artísticas globales, el desbordamiento de la sociedad postcapitalista, el consumo acelerado de bienes y el auge de las industrias culturales. Características mundiales que afectan al arte producido en la América Latina y dictaminan su creación y su distribución como bien cultural. Por lo que hay que situar al arte de la región dentro de estas complicadas sinergias, que se acentúan con lo que ocurre en el interior mismo del sistema del arte dentro de las fronteras de cada

⁵⁶ Han sido varios los autores que se han referido e investigado sobre la obsesión del latinoamericano por su identidad y la fundamentación de ésta desde distintos campos del saber. Shifra M. Goldman (1994: 26) hace un planteamiento interesante basando en propuestas de Eduardo Galeano, donde entiende esta continua búsqueda identitaria, esta constante necesidad de autodefinirse, como una estrategia defensiva que probablemente data desde la Conquista.

nación y también de las subcontinentales.

En todo caso, sirvan estas palabras de Saúl Yurkievich (1978: 175-176) para resumir una problemática amplia, en la que siempre parecen quedar cabos sueltos:

Lo particularmente latinoamericano sería una relación explícita con un determinado referente geográfico y cultural: el continente latinoamericano, no podemos circunscribir el arte latinoamericano a la producción de los plásticos que buscan singularizarse como latinoamericanos, expresa o alusivamente. Tampoco suele reducirse a la producción ejecutada exclusivamente en América Latina. El criterio más en boga, aunque más controvertido o reconocido a medias, es el de considerar como arte latinoamericano al producido por artistas latinoamericanos sea cual fuere su estética o lugar de residencia.

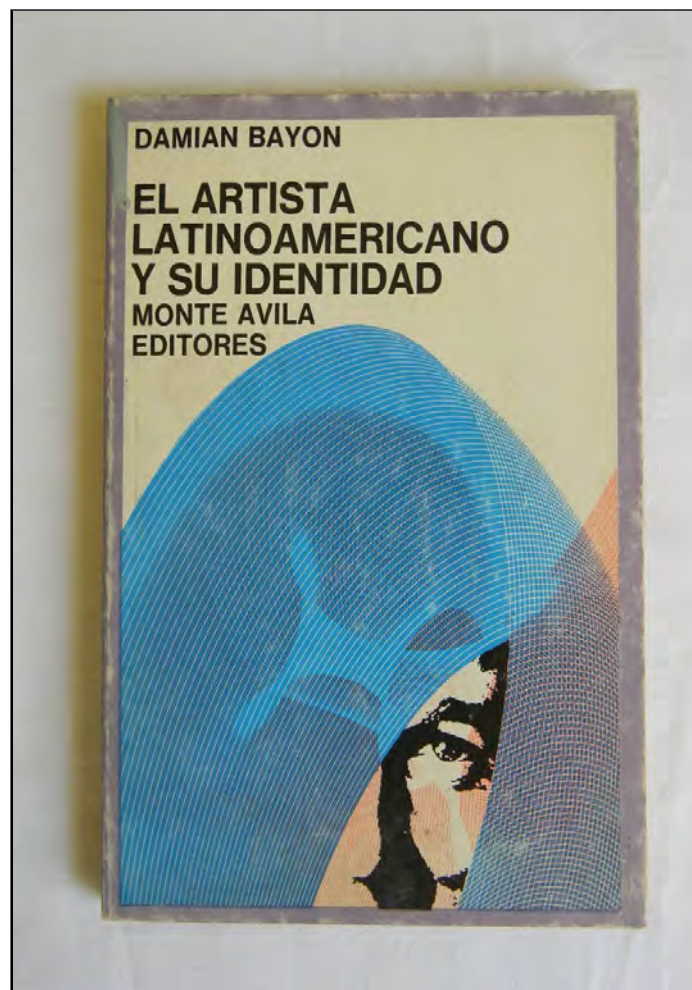
Consideramos que es una *definición* que contiene gran parte de los matices que se abordan cuando se plantea la identidad dentro de las artes plásticas latinoamericanas en esos años.

B.- El simposio de Austin (1975)

El simposio de Austin trató de aunar dos áreas de la cultura latinoamericana: literatura y arte en un evento internacional que reunió a los más activos e influyentes escritores, artistas e intelectuales de ese momento. Como ya hemos señalado, la relación entre literatura y arte en Latinoamérica ha sido muy estrecha debido a la influencia de la primera sobre la segunda. Pero en el caso de este simposio cada disciplina tuvo su espacio y podemos decir que se percibe por medio de las actas cierta independencia del arte con respecto a la literatura.

Paralelo al simposio se realizó una exposición «12 Artistas latinoamericanos de hoy» organizada a petición de la universidad por el mismo Bayón y el artista argentino de origen japonés Kasuya Kasai. Contó con obras de Marcelo Bonevardi y Luis Tomasello (Argentina), Fernando de Szyszlo (Perú), Sergio de Camargo (Brasil), Carlos Cruz-Diez (Venezuela), Edgar Negret (Colombia) y de los mexicanos o residentes en México, como especifica

Bayón (1977: 16): Manuel Felguérez, Gunther Gerzso, Brian Nissen, Vicente Rojo, Roger von Gunten y Francisco Toledo. La exposición tuvo un catálogo bilingüe con notas biográficas de los artistas y textos seleccionados de autores como Octavio Paz, Luis Cardoza y Aragón, Jean Clay, Juan Acha, Jorge Alberto Manrique, Carlos Rodríguez Saavedra, Saúl Yurkievich y los curadores, Kasai y Bayón. La realización de una exhibición de este tipo nos parece un elemento determinante para la vertiente fáctica del arte que complementa las participaciones de críticos, teóricos e historiadores. No hemos querido dejar de nombrar las participaciones del catálogo porque es un ejemplo del nivel de los colaboradores, cómo se ubica nuestro autor entre ellos y lo que esto significa, así como la intención de conjugar la literatura y el arte en un gran evento internacional que se hizo reflejo del estado de la cultura y sus problemas en la región en ese momento.



Portada del libro de Bayón dedicado al simposio de Austin

Damián Bayón indica en las primeras páginas: «[...] creo distinguir varias escuelas de pensamiento y hasta varias maneras de acercarse a los diferentes problemas» (1977: 18). Sin duda alguna, lo que para nosotros parece hoy en día bastante claro, la pluralidad de vertientes sobre un mismo tema, para el argentino resulta una conclusión forzosa en un momento en el que se vislumbran las diferencias en posturas e influencias propias de esta época y que dejan a un lado los idealismos unitarios de otras pretéritas. Tampoco es cuestión de ser injustos, porque al leer el libro y las diferentes intervenciones nos damos cuenta del tono, muchas veces beligerante, que se debió usar y de las marcadas diferencias entre algunos planteamientos o falta de entendimiento en relación a otros. El editor es testigo de ello y lo deja reflejado en las primeras páginas, siempre desde el tono conciliador que caracterizó su posicionamiento dentro de los derroteros del arte latinoamericano de su momento. Él mismo destaca que se hizo patente «la oposición crítico-artista» (18), reflejándose en el simposio «el crítico-jefe de clan, el crítico-teórico de corte filosófico, el crítico-sociólogo que quiere verlo todo en perspectiva histórica, aunque esté analizando la realidad más contemporánea» (19). Con toda esta variedad de posturas que analizaban «los problemas del arte latinoamericano contemporáneo» resulta un encuentro de gran envergadura e influencia en el tema que nos atañe.

Así se deja traslucir que el problema de la crítica y su función social parece no ser uno de los puntos débiles de las artes plásticas. En la literatura regional con más tradición y con los ecos del *boom* literario resonando todavía en el ambiente, en un texto que Octavio Paz envía para su lectura en el simposio, el mexicano sentenciaba: «Tenemos crítica literaria, lo que no tenemos es un pensamiento crítico propio» (1977: 23)⁵⁷. En momentos de profundos cambios en países con una fragilidad endémica en lo social, económico y político no faltan artistas, aunque en número reducido, que sean capaces de generar obras valiosas en sintonía con las realidades del

⁵⁷ En el libro de Damián Bayón el texto de Octavio Paz es el único que aparece de manera independiente, y así se puede consultar en la bibliografía de la presente investigación. Pero no ocurre lo mismo con el resto de intervenciones, por lo que no aparecerán por autor u orador del postulado en la nombrada bibliografía. En este apartado la mayoría de las citas son tomadas del libro del argentino. Cuando nos refiramos a otro, lo aclararemos con una nota a pie de página para evitar confusiones.

subcontinente. Por lo que, a pesar de que la crítica por sí sola no puede crear buena literatura, como continúa Paz: «en cambio sabemos que sólo ella puede crear ese espacio donde se despliega la literatura» (25). En el caso de las artes plásticas la situación es análoga, pero hay un mayor trabajo por realizar si hacemos caso a las intervenciones de los distintos participantes.

Juan Acha⁵⁸ señala en su línea teórica que lo que «nos falta es construir modelos conceptuales que comprendan y nos hagan comprender lo que somos y a la vez el hecho de que queremos ser otros» (1977: 27). En este requerimiento del crítico de origen peruano se vislumbra la labor pendiente de la crítica para elaborar una base teórica donde el latinoamericano pueda saber lo que es en términos identitarios, debido al desconocimiento por parte del individuo al respecto; en especial, de un individuo que «quiere ser otro», donde podemos entender que ese otro se refiere al occidental o, específicamente al estadounidense, pero también se puede interpretar en la necesidad del latinoamericano de ser mejor, de mejorar sus condiciones, por lo que sería «otro» distinto al que es en la actualidad. Acha cuestiona que el arte latinoamericano exista como una expresión distinta dentro de la esfera internacional, por lo que considera que estos modelos deben tener en cuenta «nuestra pluralidad cultural, artística, humana y social» (Ibídem) pero dentro de parámetros estéticos que tienen que ver con la unicidad de la obra de arte, la comprensión de la misma dentro del sistema artístico, y también, teniendo en cuenta «sus efectos latinoamericanos»⁵⁹. Y es que, como el crítico dice en el texto original de su intervención en Austin⁶⁰, «la cantidad de obras buenas nos resulta escasa, distando mucho nuestro arte de constituir un fenómeno

⁵⁸ Acha fue el primero en intervenir en el panel que inauguraba la sesión de arte. También queremos señalar cierta diferencia entre la transcripción que aparece en el libro editado por Damián Bayón, resultado de las grabaciones de las intervenciones de cada participante, y el texto un tanto más extenso que Acha preparó para el mismo, titulado: «¿Existe el Arte Latinoamericano como una expresión distinta? Si existe, ¿en qué términos?» que se encuentra en la recopilación ACHA, Juan (1975f): *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*. Ediciones GAN, Caracas. pp.155-157.

⁵⁹ No olvidemos que este «nuevo paradigma» según la estética de la recepción literaria, postula la importancia de la recepción como vía de interpretación de la obra dentro de la historia. Pero como hemos señalado, se da en general un traslado al receptor como centro de la comunicación con el arte. Esto se debe al impacto de los medios masivos de comunicación y la sociedad de consumo, a la par que se da el posicionamiento social de la ciudadanía y los nuevos lenguajes del arte.

⁶⁰ Ver nota 57.

importante para nuestra cultura local y para el arte mundial» ([1975f: 157). El arte debe tener consecuencias locales para poder llegar a espacios internacionales, si es lo que se desea. No olvidemos además que en esta época el valor social del arte en un entorno reivindicativo como el de los setenta resulta indispensable.

Marta Traba (1977: 38) va más allá y sentencia —sin interrogarse ni dejando espacio para la duda como hace Acha—, para molestia de algunos asistentes, que no cree en absoluto que el arte latinoamericano exista como una expresión distinta fuera del continente, sobre todo por la mundialización impositiva de los códigos artísticos que llevan a la negación de la existencia del artista y con ello, le restan su peligrosidad como agente social. Pero para Traba, el peso de la imposición se ha alivianado en el subcontinente porque el subdesarrollo cultural de la región ha servido de «anticuerpo» contra la destrucción del arte que, como hemos dicho, es consecuencia de la crisis paradigmática de la que resultan las neovanguardias, y que para la autora nada tienen que ver con América Latina, donde se da la «resistencia». Así, para ella «el arte latinoamericano de la resistencia existe para nosotros y cumple una función epistemológica y un servicio político» (41). Para la autora la existencia fuera del continente de un arte latinoamericano «está ligada a nuestra capacidad para sostener nuestros puntos de vista, a la agilización de nuestros argumentos, a la modernización de la vía crítica y a que estamos conscientes que la salvación de los marginales está en acentuar su marginalidad y dotarla de sentido» (42). Por lo que debemos autoidentificarnos «tranquilamente y sin miedo» como latinoamericanos; en este hecho radica la oportunidad del ser y con ello de hacer un arte latinoamericano. Aunque Jorge Alberto Manrique (68) acentuó la realidad del mestizaje como parte de las dificultades para un acuerdo en torno a la identidad, creemos que confluye con Traba cuando señala que uno de los valores de la región es su situación marginal y excéntrica, lo que no debe suponer para nosotros un complejo de inferioridad, sino un activo que nos identifica y puede diferenciarnos del resto.

Carlos Rodríguez Saavedra revisa el tema de la identidad en la pintura y plantea que: «Exonerada de la dependencia colonial la pintura latinoamericana

tantea en la oscuridad de nuestro propio ser, buscando, casi a ciegas, encontrar y traducir nuestra identidad» (1977: 31). Acción compleja porque para él el problema de la identidad es previo a la pintura. Aunque parece que no se puede separar de ella, tiene que ver con lo que es América Latina: «más un quehacer que un logro, un trance de ser más que una identidad» (Ibídem) por lo que son conceptos que están por definirse, que suponen difíciles retos a la pintura. A pesar de ello, el crítico sostiene que el artista puede alcanzar la autenticidad latinoamericana siempre que se deje impregnar por ella, «sólo entonces, como resultado de esa experiencia inviolable, su obra será verdaderamente latinoamericana» (33). Una postura un tanto idealista que parte de la originalidad intrínseca de la experiencia latinoamericana llevada al arte, pero deja abierto el problema conceptual de identidad propiamente dicho. Por el contrario, Jaime Concha señala que para él hablar de identidad en 1975 le parece como volver a los problemas de 1930 (56). Mientras que el artista Rufino Tamayo (50) opina que «la preocupación por identidad es una especie de complejo de identidad» debido a que el arte no la tiene porque su fin principal es la estética⁶¹. De esta manera, aunque para muchos la identidad no significa un problema ni para el arte ni para el individuo latinoamericano, sigue siendo en esta época uno de los pilares sobre los cuales se levanta la dinámica crítica y teórica de la plástica de la región.

Otros participantes, como el artista peruano Fernando de Szyszlo (1977: 35-37), retoman el tema de la colonización continua que ha vivido el artista latinoamericano desde la Colonia y que se agudiza en el siglo xx. Para él, el artista actual tiene dos caminos: seguir los modelos foráneos pero por medio de una búsqueda «real» y la «resistencia» en los términos que Traba plantea. El artista se queja de que ya se tienen diez años discutiendo el mismo problema, aunque acepta que ha habido avances por parte de los creadores, como el abandono del folclorismo y el remedo de propuestas foráneas para lograr la aceptación dentro del mundo del arte. En todo caso, el tema de la independencia o la dependencia en términos de identidad artística fue

⁶¹ En este sentido, Fabiana Serviddio (2012) revisa la búsqueda que de una estética latinoamericana hacen Jorge Romero Brest y Juan Acha, cada crítico desde distinta postura, pero teniendo a esta disciplina como centro de dicha búsqueda.

recurrente durante las sesiones. Críticos como Frederico Morais no quieren dejar pasar la ocasión para señalar el cambio estructural del arte a partir de los sesenta con el arte postmoderno y la búsqueda de un modelo reflejo en América Latina, donde se conceptualice «la creación teórica con la cual se pueda operar la realidad, nuestra realidad» (116). Y es que Morais, partidario de las propuestas de Acha al respecto, es uno de los nuevos críticos que reivindica una asunción de los discursos de las neovanguardias dentro del arte de la región, debido a que su práctica, aunque minoritaria y marginal en ocasiones, existe y también aporta lo suyo propio al arte internacional con nombres como la argentina Marta Minujín o el brasileño Cildo Miereles, que ya desde los sesenta realizan *happenings*, ambientaciones y comenzarán posteriormente con el arte conceptual en la región.

Como se puede ver, el tema de la identidad del artista y de su producción, y con ello del arte, tiene que ver con procesos internos, pero además con una serie de cambios estructurales internacionales y que inciden en todas las esferas de la sociedad latinoamericana. El arte no es ajeno a ello. Aunque en Austin se reunieron personalidades prominentes con posturas contrarias, por el texto podemos entender las sinergias y desavenencias entre los distintos puntos de vista, lo que resulta, sin duda alguna, un testimonio excepcional del arte de la región en los setenta. Además es relevante observar cómo existe una constante necesidad de apelar a la realidad como vía, sino la única, para determinar lo latinoamericano. En todo caso, el tema de la identidad, donde se inserta el latinoamericanismo al que hicimos referencia en apartados anteriores, ha significado una cuestión peliaguda aunque inevitable para todos los investigadores e intelectuales que estudian las diversas manifestaciones culturales de la región y muy especialmente cuando hablamos de las artes visuales. Acha, por su parte, insistirá más adelante en la diversidad de nuestro pasado y con ello plantea que «la diversidad es nuestra real identidad, o sea que nos caracterizamos por tener una identidad que no es identidad según el pensamiento europeo. Si aceptamos esta realidad con seguridad que cambiará nuestra perspectiva en el conocimiento de nosotros mismos y de nuestras relaciones estéticas. No sólo esto, sino que hoy es útil saber manejar las múltiples diferencias de un mundo en estrecha

comunicación» (1979: 125). No cabe duda de que estas palabras pronunciadas hace más de treinta años no solo señalan el estado de la cuestión en América Latina en torno a la identidad y ya, en el caso de la región, un contacto con su contrario en convivencia: la alteridad. Palabras que vistas al trasluz de la globalización actual, donde ya hemos trascendido conceptos como multiculturalidad y aceptamos la interculturalidad, suenan premonitorias y sin duda muestran, según nuestro punto de vista, cómo todo este debate abrió camino y tendió puentes, parafraseando a Peluffo, con lo que pasaría después.

C.- Lo transitorio

La muestra de Austin me sugiere esta observación inicial: el arte, en la América Latina, se ha desarrollado en el sentido de una búsqueda gradual, aunque firme, del orden. Del caos al cosmos, del barroco a la construcción: de la figura a la abstracción, de ésta a la concreción. El sentido más evidente es el de un recorrido. Y éste puede ser caracterizado así: trance-tránsito-transitorio
Frederico Morais

Estas palabras del crítico brasileño enfatizan el esfuerzo que se hizo en Austin, pero que estaba en el resto de acontecimientos que se realizaron durante esta década, por conseguir una sistematización de las disciplinas del arte latinoamericano. Dentro de una coherencia interna tanto de las mismas disciplinas como de los profesionales implicados en ellas, se lograron unos resultados inéditos hasta ese momento. Para Morais «si el trance paraliza, el **tránsito**⁶² indica un esfuerzo de cambio, un deseo de adecuación a las nuevas realidades. En el plano político, económico y social, es la búsqueda de una realidad propia, la definición de un proyecto nacional y/o continental» (1990: 37). Así, en la plástica regional —y también en la nacional— hay una articulación de sus componentes, dentro de las posibilidades y limitaciones que puede ofrecer el territorio y los imaginarios insertos en él. Pero la impresión

⁶² En negrita en el original.

general que promueve en nosotros es la exaltación de la contemporaneidad como uno de sus constructos, en el que lo relevante es eso transitorio que supone un «impulso hacia adelante, hacia el futuro» (Ibídem). Y es que a pesar de que en la cultura latinoamericana siempre habrá un componente ancestral, críticos como Morais proponen una mirada alrededor para el entendimiento de la realidad y que sirva para ensamblar el futuro.

De este modo, además de nombres prominentes y bastante conocidos como los de Romero Brest, Mario Pedrosa, Marta Traba, Bayón y Acha, para Morais es «más importante destacar el surgimiento de una generación de críticos, hoy con edades que oscilan entre los 35 y los 45 años» (1990: 11). Este relevo generacional, en palabras del brasileño, lo conformaría: Jorge Alberto Manrique y Rita Eder (México); Mirko Lauer (Perú); Fermín Fevre, Saúl Yurkevitch, Jorge Glusberg y Néstor García Canclini (de Argentina, aunque el último residente en México); Eduardo Serrano y Galaor Carbonell (Colombia) y Aracy Amaral, Roberto Pontual y el mismo Frederico Morais del Brasil (Ibídem). Aunque habrá otros nombres y críticos, son una muestra representativa de las nuevas voces de la crítica señaladas por Morais.

Como podemos ver, se da un cambio generacional dentro de la crítica del arte latinoamericano. Un cambio que ya se había dado en la creación a partir de la posguerra, como señalaba Traba, cuando apenas empezaba la profesionalización de la crítica del arte. En los setenta ya existe una disciplina más asentada dentro de las instituciones y el sistema cultural de cada país y de la región en general. Una crítica que se va cuestionando, avanzando en su búsqueda y renovándose en sus formas y planteamientos. Ya profesionales y profesionalizado el sector, se tiene muy presente la influencia de los pioneros, como los arriba mencionados, a los cuales se les otorga su espacio. Pioneros que, además, realizaron siempre una gran labor docente para la formación de nuevas generaciones, tanto de especialistas como de público. Consideramos que a partir de aquí la actividad crítica y teórica en el arte de la región definitivamente se construye sobre un camino de no retorno dentro de la elaboración de sus áreas: profesionalizadas, plurales, sin dejar de formarse ni de cuestionarse.

1.6.- La cuenta atrás: fin del milenio

Las dos décadas antes del fin del milenio fueron ricas en sucesos mundiales y locales que marcaron la Historia. También en disertaciones teóricas y nuevas vías metodológicas para estudiar un nuevo mundo plural en su diversidad de movimientos. Sin duda alguna, los Estudios Culturales formaron la tendencia académica más en boga, que dejó interesantes testimonios para el estudio de las prácticas culturales y su pensamiento, en una época marcada por la postmodernidad como *herramienta* de comprensión de la sociedad de ese momento. En América Latina, Néstor García Canclini publicaba en 1990 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* partiendo de las herramientas de los Estudios Culturales, su actualización y su revisión desde el subcontinente. Sin duda alguna, esta monografía se convirtió en indispensable para la intelectualidad de la región.

Como hemos señalado antes, la postmodernidad ya está presente en los estudios del arte. A partir de los sesenta y especialmente en los setenta la Academia occidental se interesa por este fenómeno. Un cambio de paradigma y empoderamiento de otros sujetos sociales: mujeres, minorías étnicas o sexuales y diferentes colectivos que empiezan a tener representatividad en un mundo cada vez más en contacto. Son algunas de las consecuencias de una etapa dentro del devenir de esos años, aunque la postmodernidad comprende muchos puntos de vistas sobre distintos elementos que conforman una de por sí compleja sociedad como la occidental. Aunque contaba con detractores, como insiste Celeste Olalquiaga (1991: 11): «a pesar o a causa de ser profanamente ambigua, de disfrutar el consumo y exaltar las obsesiones, de ignorar la consistencia y evitar la estabilidad, de favorecer las ilusiones y el placer, la postmodernidad es la única respuesta contemporánea a un siglo cansado de auge y de las ideologías modernas».

A continuación, vamos a revisar tangencialmente las propuestas en torno a la postmodernidad. Debido a su extensión y diversidad de miras, las posturas serán revisadas al trasluz de lo latinoamericano y de las nuevas percepciones sobre el territorio, la identidad y diversos temas que los acontecimientos

generan e interesan dentro de la región o que, aunque ocurran fuera de ella, le afectan.

1.6.1.- De la década perdida a la vuelta a lo social

Los últimos veinte años del siglo xx comenzaron con una profunda crisis económica en la mayoría de los países de América Latina, debido al endeudamiento acumulado y la poca diversificación de la producción. La opulencia de los años anteriores eclosionaba ante la mirada de todos. Conocida como la «década perdida», los ochenta también fueron la época de encarnizadas invasiones de los EE.UU. a países de Centroamérica (El Salvador, Nicaragua), con una constante sospecha de injerencia del gobierno estadounidense en diversos asesinatos y atentados que desestabilizaron la región durante esos años. La marcada crisis también produjo el retorno de la insurgencia armada con Sendero Luminoso en Perú. Sin olvidar la Guerra de las Malvinas con Argentina luchando contra Reino Unido; o estallidos sociales como el Caracazo, a finales de la década en Venezuela.

No cabe duda de que lo que pasa fuera de las fronteras nacionales interfiere en la región misma. Es el sino de la dependencia, así como del control imperialista por medio de políticas sociales y económicas aplicadas al subcontinente. Hechos como la administración Reagan o la caída del muro de Berlín (1989), por nombrar sólo algunos de los más influyentes, afectarán con complejas consecuencias a los países del Tercer Mundo, dentro de los que se incluyen los de América Latina. Todo ello enmarcado en la mutación de una organización geopolítica global que se había mantenido casi intacta desde la posguerra.

Con toda esta conflictividad que caracterizó los ochenta fuera y dentro de las fronteras, la sociedad asumió distintas maneras de autodeterminarse y preservarse para lograr una supervivencia digna. El colectivismo tuvo gran acogida por esos años en algunos sectores de la sociedad. Dentro de la cultura

y el arte también se dio un seguido movimiento subterráneo que, aunque en deuda con el *underground* inglés, nutrió a la juventud de otros espacios para intervenir y crear fuera de los núcleos legitimados por el poder gubernamental. Lo que no quiere decir que no hubiese creaciones relevantes en otros espacios más institucionalizados, como veremos más adelante. Ya la década siguiente será testigo del movimiento campesino que se gestará en Chiapas, México, y en Brasil.

La voz de los sin voz, sin tierra, de los indios, los jóvenes, mujeres, etc. que empezaba a sonar en el mundo comienza a subir el volumen en algunos espacios de la sociedad latinoamericana. Una sociedad que desde siempre ha incluido diversidad de voces y fragmentos de historias distintas, pero a las cuales la coyuntura postmoderna ahora dotaba de un sentido universal.

1.6.2.- La postmodernidad: modernidad latinoamericana

La vocación occidental del subcontinente latinoamericano siempre dejó desajustes preceptivos y conclusiones parciales en muchos de los intelectuales y creadores de la región. A lo largo de estas páginas se ha querido contextualizar la polaridad constante dentro del pensamiento de la región que, centrada por motivos de nuestra investigación en las áreas artísticas en particular y culturales en general, ha impregnado al resto de áreas de la sociedad de los países que la integran. La idea de modernidad y progreso sobre las que fueron construidas muchas de sus políticas no eran del todo propias: fueron el resultado de imposiciones ajenas y también de aspiraciones incrustadas en su imaginario. Por lo que la crisis de la modernidad, la eclosión de los medios masivos de comunicación y demás hechos que contextualizan el pensamiento postmoderno oficiaron de base sobre la cual se construiría una nueva vía de estudio que positiva la fragmentación y el margen. Pensamiento que se articuló por distintos autores y vías, siendo una de ellas los llamados Estudios Culturales, con metodología ecléctica y donde se revisaban los distintos fenómenos culturales sin la especificidad de una disciplina en

cuestión. Esto hizo que los occidentales miraran al sur, a los otros, donde está, junto con otras culturas, la convenida como latinoamericana. Todo llevó a un extendido interés por sus productos, principalmente los artísticos y culturales.

Celeste Olalquiaga admite que «en general el debate postmoderno me resulta monótono, redundante y autorreferencial», y en general sólo se «limita exclusivamente al arte o queda atrapado en una maraña de disquisiciones académicas» (1991: 11). Pero a pesar de que tenga cierta razón, en lo referente a la región es cuando «casi por primera vez, Latinoamérica tendría la oportunidad de ser escenario privilegiado, y hasta anticipatorio, de lo que la cultura internacional hoy consagra como novedad», como señala Nelly Richard (1994: 36). Porque si en América Latina no encajaba el progreso, ni la linealidad histórica de la cultura occidental, ahora la fragmentación —nueva consigna del tiempo y su narratividad en la postmodernidad— va a hacer que el ser escindido entre dentro/afuera, orígenes/futuro, etc. que tantos quebraderos de cabeza ocasionó a la intelectualidad americana de años anteriores, sea ahora comprendido por el otro occidental, que parece por fin entender, o tal vez vivir, la misma escisión. Así, las distintas voces sociales que operan en el entorno latinoamericano, que forman parte de su presente y de su historia, las voces subalternas no admisibles para el pensamiento moderno, ordenado y unívoco, ahora tienen una cabida que legitima la realidad latinoamericana desde el centro.

Para Bernardo Subercaseaux supera el modelo de «reproducción» de las ideas y prácticas en donde existió una sobredimensión del papel de las élites, en cuanto dichas élites tienen que reproducir en el plano local los debates internacionales (1994: 27). Este desconocimiento de la realidad inmediata, auspiciada por el modelo de la copia, la reproducción, es una «máscara» utilizada en la región que oculta el *ethos* real del latinoamericano. Es decir, «[sus] particularismos culturales y con las tradiciones endógenas» (28). El desenmascaramiento que propician las nuevas metodologías de las ciencias sociales, marxismo, lingüística, etc. que, como hemos visto, influyen en los preceptos y prácticas culturales latinoamericanas desde finales de los sesenta y, especialmente, en los setenta ocasiona que del modelo de

«reproducción» se pase al de «apropiación cultural». Dicho modelo, en palabras del chileno: «más que una idea de dependencia y de dominación exógena, apunta a una fertilidad, a un proceso creativo a través del cual se convierten en “propios” o “apropiados” elementos ajenos» (29). La participación de las élites en este nuevo modelo existe, pero en su justo nivel y tiende a una cierta democratización de los sujetos dentro de estas dinámicas. No cabe duda de que sintoniza con la propuesta de Juan Acha y otros teóricos y críticos de arte a los que aludimos en páginas anteriores, cuando postulan una revisión crítica desde los modelos foráneos. Pero ahora parece converger en la categoría de modelo cultural, pasando de propuesta a precepto.

Se debe tener en cuenta que si la cultura occidental se ha desmitificado, con sus contradicciones y caos, la cultura autóctona latinoamericana también pasa por un tamiz similar. La cultura entendida como movable y dinámica también opera en la ancestralidad de las culturas originarias de América Latina. Ellas mismas han sido el resultado de una serie de interferencias y reajustes propios de los tiempos que viven, incluso de otros pretéritos. Dichos cambios son innegables y no se puede pretender retomar, defender o volver una pureza cultural imposible de mantener hoy en día. Es así como, durante este período se estudiará ampliamente en la región lo popular, en sus diferentes acepciones, aplicado a la cultura y al arte. No olvidemos que la *pérdida del aura* a la que se refería Walter Benjamín, ocasionada por la reproducción mecánica, desencadena cierta desilusión estética, como postulan algunos teóricos y además lleva a otro nivel las relaciones entre alta y baja cultura y su producción. O lo que es lo mismo en términos latinoamericanos: los productos de la cultura hegemónica y de la cultura popular, desde las artesanías, pasando por el folclore, las manifestaciones urbanas o los diseños serán de interés dentro de la crítica y la teoría de las artes visuales en el subcontinente, todo ello al calor de las propuestas sobre la postmodernidad vigentes en ese momento. Profundizaremos en este tema cuando revisemos los postulados de Acha en el capítulo tercero.

Por otro lado, la región ya trabajaba desde la literatura un corpus teórico y práctico que tenía al Barroco como centro. Recordemos que el Barroco es

tenido en suelo americano como una manifestación cultural asimilada y recreada en el nuevo mundo, lo que hace que sea vista por algunos intelectuales como la esencia misma de lo latinoamericano, tanto por su complejidad como por el sincretismo cultural que representa. Así, en consonancia con el modelo de apropiación, el Barroco latinoamericano trascendió la simple copia haciéndola suya y creando algo propio y «original»⁶³. Escritores como Alejo Carpentier y José Lezama Lima asumieron una escritura prolija y recargada que asume lo barroco: la contradicción, lo religioso y lo pagano, la dualidad, lo sobrecargado, etc. como esencia misma de lo cubano en particular y de lo latinoamericano en general. Ya en el pasado fin de siglo, algunos teóricos quisieron ver en este tipo de escritura una suerte de lenguaje postmoderno propio del subcontinente, ya inherente a él.

El interés del centro por la periferia, lo marginal, parece una consecuencia de la asunción de la marginalidad que el latinoamericano tenía que hacer de su esencia desacomplejadamente, como propuso Traba en Austin. Esto que no convencía del todo en 1978, en años posteriores fue una premisa innegable de la cultura latinoamericana. El posicionamiento esperado dentro de la cultura internacional, una suerte de reconversión de los ortodoxos a la heterodoxia del subcontinente. Pero a pesar de ello, de esta aparente jugada victoriosa donde: «la periferia latinoamericana pareciera haberle ganado al discurso internacional la distinción de ser postmodernista **avant la lettre**»⁶⁴, alcanzando así una sincronidad de formas con el discurso internacional, el mismo postmodernismo se dedica perversamente a suspender el privilegio de tal distinción, cancelando la oposición centro/periferia y anulando por lo mismo la favorabilidad —recién ganada— de su escenario de competencias» (RICHARD, 1994: 36). Así, nuevamente el pensamiento occidental, despojado del aire imperialista de antaño, pero con la misma vocación impositiva y «colonial» que promueve por ser centro, constantemente se recrea en sí mismo, neutralizando, en este caso la capacidad del otro de ser

⁶³ Una posición que queremos resaltar es la de Juan García Ponce, porque hace una crítica a esta exaltación del Barroco en el subcontinente; para él «hay un barroco americano que encuentra sus más altos ejemplos en México, en el Perú, en el Brasil. Pero la condición de la presencia americana es que esté disimulada dentro del arte que surge como producto de la concepción del mundo de la que ha nacido América como creación cultural» (1978:143).

⁶⁴ En negrita en el original.

visto como tal.

1.6.3.- Identidad postmoderna

El interés por la identidad continúa para los latinoamericanos, pero ahora en estructuras más movibles. Así, la conflictividad que la caída de los valores culturales «centrados» representa en la postmodernidad para la consolidación de una identidad, claramente no produce el mismo efecto en el subcontinente latinoamericano, debido a la conflictividad intrínseca que los mismos ya planteaban en su imposición y en los continuos intercambios de éstos con los otros valores culturales presentes en ella. La postmodernidad propició el reconocimiento internacional de estas identidades subalternas, periféricas, en algunos casos centrándolas. Nelly Richard sostiene que: «Quizás la identidad latinoamericana, vista desde el **collage** postmodernista, no consista sino en la exacerbación retórica de los procedimientos descentralizadores y reappropriativos con los que la periferia va dejando su **marca demarcación** con los conjuntos de enunciados serializados por la cultura dominante» (RICHARD, 1994: 37⁶⁵). Visto así, el grado de dependencia de la identidad latinoamericana de la cultura central sería mayor. Nosotros la entendemos, según lo propuesto por Richard, como una imposición unilateral, basada en un «**collage** postmodernista» con recortes exclusivos de las culturas occidentales, negando así la existencia en el mismo de componentes autóctonos, propios.

Una vez superada la noción unitaria de la identidad, la inclusión del otro no occidental en los aparatos conceptuales centrales más allá de cierto reconocimiento y legitimación de su representatividad, se revisan los preceptos que atribuían la noción de identidad a la pertenencia a un territorio determinado y el sentido de identificación con él y con el grupo de individuos que lo habita. Esta concepción, para Fernando Aínsa, «aunque históricamente haya cumplido su función, ahora es difícilmente sostenible» (1997: 60). Así, la identidad como

⁶⁵

En negrita en el original.

tema fundacional del pensamiento latinoamericano adquiere la nueva legitimidad y versatilidad por medio de la postmodernidad con ayuda, en ocasiones, de otras disciplinas. Lo que le lleva aparejado nuevas problemáticas y retos, a los que siempre ha sido de una u otra forma permeable. Y esto a pesar de los nacionalismos y totalitarismos varios que han promovido la unidad identitaria de determinado país es diversas épocas, incluso la que estudiamos.

Las comunicaciones y la movilidad humana se convierten desde la posguerra en un hecho innegable en la elaboración de la identidad o identidades. Si bien como señala Ainsa (1997: 63) el viaje es uno de los elementos fundacionales de Latinoamérica. La postmodernidad, al poner su mirada sobre las sensibilidades periféricas, hace que las minorías migratorias adquieran una inesperada importancia para el centro. A la vez que, desde la periferia, se reelaboran las nuevas coordenadas sobre las cuales se levantaba la identidad, o las identidades, como característica afín al territorio: los procesos migratorios, con las correspondientes desterritorializaciones que viven las identidades de estos grupos en sus nuevas localidades y la misma presencia y relevancia de estas identidades culturales desterritorializadas en muchos de los países europeos y, principalmente, de EE.UU. Lo cual origina nuevas sinergias que operan tanto en la noción de identidad como en las políticas y prácticas ciudadanas y de los grupos como colectivos. De ahí que grupos étnicos como los mexicanos emigrados desde hacía varias generaciones, los denominados *chicanos*, ahora adquieran protagonismo y reconocimiento cultural en el país de acogida. Otros de los latinoamericanos en EE.UU. que también destacan son los *nuyoricans* y los *dominicanyork*: puertorriqueños los primeros, dominicanos los segundos, emigrados a la Gran Manzana. El artista mexicano emigrado a Estados Unidos, Guillermo Gómez Peña, quien se autodefine como: «posmexica, prechicano, panlatino, transterrado, arteamericano... [aunque] depende del día de la semana o del proyecto en cuestión», describe así su experiencia migratoria:

Cuando uno se desplaza voluntaria o involuntariamente fuera de su contexto original (el país, la lengua, la ideología y la tradición artística propia) sobreviene un proceso inevitable de “desterritorialización”. O sea, de pérdida, transferencia. Al principio se

tiende a rechazar violentamente los valores de la nueva cultura, en especial si se trata de la angloamericana, y al mismo tiempo reafirmar enfáticamente los de la propia. Nuestro lugar de origen se reinventa como “espacio mítico” y el entorno inmediato se incendia. La experiencia es dolorosísima, pero apunta hacia la nueva madurez, la comprensión multicultural del mundo; y hacia una nueva sensibilidad, la fronteriza (1986: 3).

Y es que esa sensación de vivir en el borde de culturas delimitadas es un proceso propio de las nuevas identidades en la postmodernidad. Sin olvidar que en América Latina se levantan a la vez «nuevas fronteras». Éstas «se instalan en el interior de países y ciudades y se desdibujan en la multiplicación de los circuitos de circulación transterritoriales de personas, ideas y costumbres que las relacionan entre sí» (AÍNSA, 1997: 63). Por lo que se apunta a una latinoamericanización de los Estados Unidos.

Uno de los preceptos que se alza y que contiene a la latinoamericanización mayoritaria en EE.UU., así como la presencia de otros grupos⁶⁶, es el de «multiculturalismo». Aunque el término tiene diferentes y, en ocasiones, opuestas acepciones, en líneas generales podemos decir que es una forma de reconocimiento de las otras culturas presentes en el territorio, llámese éste barrio, ciudad o país. Uno de los inconvenientes del concepto visto al trasluz de nuestra actualidad y casi análogo a lo que ocurre con la postmodernidad, es que en este «reconocimiento», especie de intencionada *tolerancia* hacia el otro, prima el sentido del ser y hacer de la cultura mayoritaria. Es decir, aceptamos al otro dentro de nuestra sociedad bajo la condición de que cumpla con las imposiciones sociales y culturales de la cultura de acogida, en el caso de los emigrantes; o de las directrices de la cultura «tradicional» o mayoritaria en el caso de un barrio, país, etc. Hoy en día este término ha sido superado y en la actualidad es el de «interculturalidad» el utilizado, que se basa en brindar a todos los individuos de una comunidad el vivir y convivir respetando las diferencias, en lugar de buscar las similitudes. En todo caso, sirva la multiculturalidad como uno de los conceptos clave cuando

⁶⁶ Hablamos del caso de EE.UU. pero la multiculturalidad también tuvo impacto en países de Europa, aunque los grupos étnicos eran otros, como los indios en Reino Unido o los turcos en Alemania, por citar ejemplos por todos conocidos.

hacemos referencia a las nuevas sociedades a partir de la postmodernidad, en las que hallamos a las latinoamericanas, de una u otra manera presentes. Y es en este sentido donde se realza el valor de la obra de García Canclini mencionada al principio de este apartado: *Culturas híbridas. estrategias para entrar y salir de la modernidad*, publicada en 1990. En ella, el argentino plantea desde las ciencias sociales una aproximación al fenómeno de la multiculturalidad acuñando el concepto de hibridación en términos identitarios y culturales, con los que quiere revisar diversas posturas ante la postmodernidad y sus efectos en América Latina, ofreciendo con ello una metodología, para muchos inestable como la temática misma, con la cual revisar estos fenómenos socioculturales.

Por su parte, Ticio Escobar señala que: «la diferencia ya no es formulada desde un territorio enclaustrado ni desde un diálogo a través de la fronteras sino a partir de posiciones transitorias y sobre suelo inestable» (2001: 29). Es por eso que construimos nuestra identidad desde el territorio, pero ahora éste es «inestable», más amplio y posible, igual que nosotros y todas las otras identidades subalternas que han centrado la postmodernidad. Así, podemos ser: venezolanos, caribeños y latinoamericanos. Ya las construcciones identitarias ciertamente no se reformulan como únicas, ni en pares de opuestos o dialécticos. Las diferenciaciones que plantea la modernidad por medio de los opuestos ya no son viables en nuestros días, ni son metodológica o simbólicamente operativas; y, sin embargo, parece que hemos llegado a ese camino identitario que planteaba Acha cuando nos decía: «la diversidad es nuestra real identidad, o sea que nos caracterizamos por tener una identidad que no es identidad según el pensamiento europeo» (1979: 125). Pensamiento que apuros hoy en día, pero ya nosotros asumimos esa esencia múltiple, híbrida, contradictoria que nos ha caracterizado. Y como asegura, «si aceptamos esta realidad con seguridad que cambiará nuestra perspectiva en el conocimiento de nosotros mismos y de nuestras relaciones estéticas».

Lo cierto es que lo latinoamericano es una categoría, un concepto que engloba a «otros» dentro de ese nosotros. Es decir, es una tendencia asimilacionista y, seguramente, reduccionista culturalmente hablando. Ybelice

Briceño señala que «los mecanismos tradicionales de construcción de afinidades y pertenencia estarían seriamente afectados, en estos tiempos de globalización» (2006: 27). Esto no quiere decir que dicha afinidad con el territorio, con el subcontinente, no exista, a pesar de que pueda estar en conflicto o que nos la impongan como «otros» o «nosotros» latinoamericanos. Incluso la autora cuestiona la facilidad y felicidad con que se han asumido términos como «mestizaje» y «aculturación» —en nuestro caso usados por Acha constantemente— sin plantear los conflictos que existen entre los diversos sujetos en juego. También hace lo mismo con una postura más cercana como la de «hibridación cultural» de García Canclini. Pero los conflictos, la contradicción, el caos, Calibán, parecen ser parte de nuestra esencia. Nos lo han dicho, desde dentro y desde fuera, y ha sido uno de los ejes fundacionales de nuestra identidad, sobre todo la que se forma desde el otro que se quiere diferenciar del occidental. Peluffo Linari sostiene ya en 2001 que «el latinoamericano es un espacio conflictuado no solamente por una red que mundializa los códigos, sino también por una discontinuidad territorial interna que fragmenta la experiencia social» (2001: 47)⁶⁷. Y es que la fragmentación social es parte de esa categoría, pero consideramos que siempre ha sido así, y no es sólo desde la eclosión de los estudios culturales, posturas postmodernas y la globalización.

⁶⁷

Justamente el libro de donde extraemos estas palabras se intitula: *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina*, Edición del Museo Extremeño e Iberoamericano, Badajoz, 2001.

1.7.- Apuntes sobre el arte latinoamericano finisecular

Ahora, al hablar de arte de arte latinoamericano tenemos que hablar de la desterritorialización asumida por muchos de sus agentes. Si bien a partir de la posguerra fueron los artistas quienes se trasladaban a Nueva York, a partir de esta época tanto académicos como profesionales independientes elegirán Estados Unidos y Europa como destino profesional. Lo cierto es que algunos de estos profesionales, tanto especialistas como artistas, pertenecen a segundas generaciones de inmigrantes. Sin embargo, desde comienzos de los ochenta la actividad dentro de las fronteras subcontinentales prosigue con la línea trazada en los lustros anteriores: con interesantes y consolidadas propuestas sobre el arte regional. Digamos que se cosechaban los frutos del trabajo de las décadas anteriores en cuanto a su crítica y teoría.

Un ejemplo de esa actividad fue el «Primer Coloquio Latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano», realizado en mayo de 1981 en Medellín y dirigido por Juan Acha. Evento que para Mirko Lauer, visto casi veinte años después, era una continuación de la I Bienal de Arte Latinoamericano de São Paulo de 1978, en la que nuestro autor fue artífice conjuntamente con Mario Pedrosa y la joven crítica Aracy Amaral. Como bien indica su título, este evento trató de conjugar, desde la teoría y la práctica, algunas manifestaciones que, aunque minoritarias, tenían cabida y espacio dentro de la plástica regional de esos años. Si bien retomaremos este tema en el próximo capítulo cuando estudiemos la biografía de Juan Acha, es necesario apuntar cómo el Coloquio propuso abordar de forma conjunta posiciones sobre lenguajes artísticos que todavía no habían tenido cabida dentro de la crítica del arte de la región, preocupada como estaba en los temas de la identidad.

Para Alberto Sierra (2007) habría sido lógico seguir la línea que partía de la I Bienal de Arte Latinoamericano de São Paulo, pasando por el I Coloquio y cerrar con un segundo en Caracas. La situación económica de Venezuela no permitió su realización y así, para algunos autores, terminó cierta estela latinoamericanista presente en el arte.

A pesar de esto, en una época en la que las bienales ya parecían no estar de moda, en la década de 1980 se inaugura en Cuba la Bienal Internacional de La Habana. Se trataba del primer evento de estas características consagrado al arte de los países del Tercer Mundo, que como bienal propuso nuevas temáticas para el arte de la región desde la autodeterminación y el reconocimiento entre sus «pares» culturales. Su realización impulsó tanto propuestas emitidas desde la periferia al centro como las relaciones entre países y culturas con situaciones similares.

A mediados de los ochenta, propiciado por ese interés por las manifestaciones de las culturas subalternas que postuló la postmodernidad y el desarrollo de los estudios culturales se contribuyó —no sin la reserva de algunos investigadores— a la aceptación de las propuestas culturales y artísticas de los creadores de la región. Y a pesar de que el paisaje económico y la realidad social se tornaron inestables, al arte latinoamericano le tocó el momento de vivir su *boom* durante estos años.

El arte latinoamericano estaba de moda. Pero a pesar de lo sonado de su *boom* y aceptación, sobre lo que coinciden varios autores, para críticos como Shifra M. Goldman, este interés tiene una consecuencia menos amable, culturalmente hablando. Y dicho interés sería además una consecuencia del alza en los precios de las obras de arte de los artistas europeos y estadounidenses. Debido o gracias a lo cual «el mercado internacional de arte se inclina hacia el arte moderno de los artistas latinoamericanos, comienzan a «descubrirse» de repente, con sorpresa, la fuerza y la originalidad de las obras de las regiones al «sur de la frontera»» (1994: 26). No cabe duda de que en este *boom* artístico, como en el literario⁶⁸, operaron distintos factores, siendo uno de los más relevantes la presión y el peso del mercado.

El *boom* suscitó un interés por el arte latinoamericano y por su cultura. Y

⁶⁸ Sobre el *boom* literario y la acción de las editoriales, recomendamos leer el artículo de Ángel Rama (1985) «El *boom* en perspectiva» en *La crítica de la cultura en América Latina*. Biblioteca Ayacucho, Caracas.

a pesar de que existen estudiosos conocedores del tema, muchas de las exposiciones y catálogos —que se realizaron en abundancia desde finales de la década a comienzos de la siguiente— seguían reproduciendo los estereotipos identitarios que las culturas centrales habían creado sobre lo latinoamericano, su cultura y con ello su arte. En este sentido, Mari Carmen Ramírez (1995) hace una crítica a este tipo de eventos y al pensamiento que promueven. Justamente la autora puertorriqueña forma parte de la llamada «Nueva crítica», junto con, entre otros, Nelly Richard o Gerardo Mosquera, quienes ya no representan una generación de relevo en sí, sino que pueden ser vistos como los que, partiendo de una tradición, apuntan a los cambios necesarios del arte en la región al finalizar el milenio.

Aunque quedan varios temas en el tintero que se desarrollarán detenidamente cuando hablemos de la vida y obra de Juan Acha en los capítulos que siguen, hemos querido señalar algunos aspectos generales donde se inserta la obra del crítico y teórico de origen peruano.

Hablar de arte latinoamericano continúa siendo hoy en día un tema a la vez apasionante y espinoso. Tal vez, como señala Julia Buenaventura (2012: s/p) en su reseña sobre el Encuentro «América Contemporánea y América Latina: Curaduría y Coleccionismo» realizado en el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de São Paulo el 5 de septiembre de 2012, los términos que relacionan al arte con América Latina se pueden cronologizar de la siguiente manera: Arte «latinoamericano» entre 1960 y 1970, arte «en América Latina» entre 1980 y 1990 y «Made in Latinoamérica» en los 2000. Y es que según Hans-Michel Herzog (BUENAVENTURA, 2012: s/p): «hoy lo «latinoamericano», lejos de ser una búsqueda de identidad — como sucedió durante el siglo xx—, se propone como un producto de la demanda, consecuencia de la demanda de compradores por la etiqueta Made in Latinoamérica». Sea como sea, lo cierto es que sigue siendo un tema vigente y amplio de tratar. Lo interesante para nosotros, como hemos insistido, es observar cómo la obra de nuestro autor se inserta en las diversas problemáticas y disciplinas del arte en la región, casi desde su consolidación como «arte latinoamericano».

Capítulo II

Construcción de una biografía: Juan Acha, crítico y teórico del arte latinoamericano

2.1.- Acerca de Juan Acha: parámetros para una biografía

Resulta pertinente en esta parte de nuestra investigación adentrarnos en la biografía de Juan Acha. Conocer determinados aspectos de la vida de nuestro autor y de su entorno nos ayudará a comprender su desarrollo profesional, a la vez que nos proporcionará una revisión de su época con la cercanía necesaria para entender su punto de vista y sus circunstancias existenciales, aspectos que complementarán el contexto general realizado en el capítulo anterior. Factores determinantes para profundizar en sus ideas, sus líneas de trabajo, su compromiso con el arte latinoamericano, así como el impacto que tuvo como profesional, en convivencia con sus contemporáneos y sus ideas.

Bajo este prisma abordaremos en las siguientes páginas sus primeros textos, las propuestas más importantes de sus años iniciales, el desarrollo de los consecutivos períodos en su práctica profesional y su desenvolvimiento en el medio artístico. También queremos acercarnos al ser humano que ejerció como crítico y teórico de arte y como docente, por lo que a lo largo del capítulo iremos recorriendo su trayectoria personal en lo relacionado a lo profesional en distintos períodos de su vida. Para conseguirlo partimos inicialmente de sus primeros textos, con el fin de posicionarlo dentro de las ideas y de las prácticas artísticas de su primera época, la vivida en Perú, contextualizándolos con fuentes primarias y secundarias que apunten al arte de esos años. Fueron trece años, entre 1958 y 1971, en los cuales nuestro autor se desenvolvió en el mundo del arte de su país natal. A continuación haremos una revisión similar con otros momentos de su vida, en especial a partir de su mudanza definitiva a su segunda patria: México, país en el cual residió desde 1972 hasta 1995. De esta manera, revisaremos así el impacto que tuvo su trabajo en toda América Latina y América Latina en su trabajo, motivo por el cual sus últimos años de carrera profesional, aunque estarán señalados desde el contexto y su desenvolvimiento curricular en el presente capítulo, se verán complementados cuando revisemos sus postulados principales, críticos y teóricos en el tercer capítulo.

Sobre su vida hemos recogido referencias en distintas publicaciones propias y de terceros, a lo que añadimos la información recopilada en nuestra estancia de investigación en México. Allí tuvimos la oportunidad de entrevistar a familiares, colegas y amigos que lo conocieron y compartieron con él su pasión y compromiso por el arte latinoamericano. Además contamos con el apoyo del equipo del Proyecto J. Acha¹, desde donde nos facilitaron documentos de inestimable valor que nos han servido para establecer una ruta biográfica, especialmente de su etapa peruana.

Anteriormente indicamos que acercarse a la obra de Juan Acha resulta complicado, tanto por el número de libros y artículos publicados como por lo extensa de su carrera, empezada en 1958 y finalizada con su muerte en 1995². La misma dificultad la tenemos al acercarnos a su vida, aunque por motivos distintos. Juan Acha Valdiviezo nació en 1916 en Sullana, capital de la provincia del mismo nombre perteneciente al departamento de Piura en Perú; se formó en Química³, disciplina en la que se graduó en 1941 en Múnich. Cuando realizaba el doctorado, tuvo que volver a su país natal tras el estallido de la II Guerra Mundial. Es decir, nació en Perú, se formó en Alemania y empezaría a dedicarse al arte en Lima cuando ya había cumplido 40 años. A comienzos de la década de 1970 se muda a México, país donde desarrollará gran parte de su carrera profesional y, con su residencia habitual establecida allí, logrará incidir en las artes plásticas y visuales⁴ de gran parte del subcontinente latinoamericano.

¹ El Proyecto J. Acha es la iniciativa liderada por la artista y viuda de Juan Acha Mahia Biblos. Bajo este nombre se custodia su legado, compuesto por cerca de 10.000 libros sobre arte en diversos idiomas, que estarán a disposición de los investigadores en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco de la UNAM en la capital mexicana.

² Incluso algunas de sus obras se publicaron póstumamente, como: *Aproximaciones a la identidad latinoamericana* (UAEM/UNAM, 1996) y *Los conceptos esenciales en las artes plásticas* (Ediciones Coyoacán, 1997).

³ Debido a la estructura sistémica que prevalece en la formulación de sus postulados teóricos en torno al arte, algunos estudiosos han querido ver en su formación inicial la clave que explica dicha tendencia preceptiva. Más adelante cuando profundicemos en sus aportes volveremos a ello.

⁴ Por todos es conocida la diferencia entre artes plásticas y artes visuales. Juan Acha se ocupó de los lenguajes artísticos relacionados con las primeras: pintura, escultura, grabado, etc., pero también de los vinculados con las segundas: diseño, *happenings*, arte objetual, etc. Por lo que, cuando nos refiramos al trabajo de nuestro autor, utilizaremos ambas indiferentemente. Sólo en los casos específicos, haremos alusión a una u otra.

Son más de treinta y cinco años dedicados al oficio de la crítica, teoría y pedagogía del arte, principalmente. Una vocación tardía en su caso, pero no por eso menos fructífera y comprometida. Su paso ha dejado huella en las artes peruanas —especialmente durante los sesenta—, en el arte mexicano, pero también en los distintos países en los que trabajó y colaboró, llegando a ocupar un espacio fundacional en la conceptualización y práctica de la crítica y de la teoría de lo que hoy conocemos como arte latinoamericano.

Este capítulo es un complemento para desvelar al ser humano y hacerlo dialogar con el profesional, con la finalidad de comprender su obra. Sin duda, en un área de las humanidades y la cultura como son las artes y en una región como América Latina, una revisión desde una perspectiva personal se hace necesaria.

2.2.- La química del arte: Etapa peruana

Los datos biográficos aportados por el Proyecto J. Acha⁵ apuntan a que la formación inicial por la que se interesó nuestro autor fue la Física, motivo por el cual se trasladó a Santiago de Chile, pero luego, al cabo de un año en el país austral, decide irse a Alemania en 1936. Allí es admitido en el Technischen Hochschule de Múnich para comenzar los estudios de Química: «una profesión que consideró con mejor futuro para el Perú» (PJA: doc 1). Durante los años de formación en Alemania, el joven Acha aprovecha sus ratos libres para estudiar historia del arte y visitar museos.

En 1942 regresa al Perú vía Nueva York, por medio de un intercambio diplomático. Al año siguiente comienza a trabajar a cargo del laboratorio de Mina Sol de Oro de la provincia de Nazca. En 1947 empieza su trabajo para la empresa Fleishman Peruana Inc., con la que es enviado a Bogotá y posteriormente a Guayaquil. De vuelta en Bogotá es ascendido y permanece en Colombia hasta 1950. En septiembre de ese año es transferido a Lima, donde trabaja hasta 1968 como gerente de planta de levadura para la Fleishman Peruana Inc.

Juan Acha muestra interés por la historia del arte a partir de su retorno a Perú, de modo que entre 1953 y 1957 comienza a estudiar por su cuenta y a formar una biblioteca sobre el tema⁶. En 1957 hace un viaje de cinco meses por Estados Unidos y Europa, interesado sobre todo en la visita de los museos más importantes. A su vuelta «toma consciencia de la imposibilidad de continuar estudiando historia del arte en un medio carente de museos como el Perú, por lo que dedica todos sus esfuerzos para enfocarse en el arte peruano» (PJA: doc. 1). A lo largo de estas páginas veremos los alcances y dificultades al

⁵ El documento nos fue enviado por correo electrónico el 3 de julio de 2014. Nos lo remitió Mahia Biblos, viuda de Juan Acha como parte del trabajo que están realizando en el Proyecto J. Acha que ella lidera. Al ser un documento Word todavía no publicado, lo señalaremos con las iniciales del archivo que nos lo ha provisto, PJA, más las iniciales «doc» y el número 1, al ser el primero que nos facilitan.

⁶ Biblioteca que sin duda ha sido el inicio, el germen del valioso acervo que hoy custodia el Proyecto J. Acha.

intentar llevar a cabo esta meta “autoimpuesta” en torno al arte peruano, desde su toma de conciencia sobre el arte en general y específicamente el arte peruano, así como la repercusión de la misma en sus propuestas y su desenvolvimiento profesional. Otro será el problema de los museos en Perú, país que no tuvo museo de arte moderno y contemporáneo durante el siglo xx. Apenas en 2013 ha sido suplida esta carencia con la reciente inauguración del Museo de Arte Contemporáneo de Lima, gestionado por el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), institución a la que nos referiremos constantemente en este apartado.



Juan Acha en su juventud

Sobre su vida personal tenemos poca información, pero existe constancia de que en Múnich nació su hijo Mario Acha Kutscher, conocido documentalista, cineasta, arquitecto y artista peruano, padre a su vez de otra artista, María Acha Kutscher, quien adoptó los apellidos de sus abuelos y desde

hace años reside en España, donde es una creadora en activo. Es decir, Juan Acha era un hombre casado, con hijos y un trabajo estable como ingeniero cuando comenzó a escribir artículos sobre crítica de arte en el año 1958. Artículos que aparecieron en *El Comercio*, uno de los periódicos más importantes del Perú, y a su vez, uno de los medios de comunicación más longevos de América Latina: en 2014 celebró 175 años de historia.

Sin duda, publicar en un medio como *El Comercio* será determinante para darse a conocer y llegar a una amplia audiencia. Se da la circunstancia de que su colaboración para este diario se produce justamente en una década, la de 1950, en la que el diario comenzaba una transformación tanto de su formato como de su propuesta informativa, motivada por la aparición de otros periódicos y la popularización de la radio como medio de comunicación masivo. En todo caso, los cambios fueron beneficiosos para un periódico que contaba con dos ediciones, una matinal y otra vespertina, y que fue el primero en realizar la publicación de una edición dominical extra. Sin olvidar que, a pesar de los vaivenes políticos, sociales y económicos que ha vivido la nación andina, ha sido parte de su historia desde 1839.

Volviendo a nuestro autor, se debe destacar que no cursó estudios oficiales en arte, ni en ninguna carrera humanística que le pudiesen brindar una base conceptual y formal para su desenvolvimiento como crítico y teórico del arte. Sobre su formación en arte, podemos decir que en ella, además de imperar la voluntad, la curiosidad y la sensibilidad, fue determinante el acceso directo a las grandes obras del arte universal, su conocimiento de idiomas y la comodidad económica que puede brindar un trabajo directivo en el área industrial. La sensibilidad es una cualidad ineludible en cualquier aspirante en el terreno de las artes y el resto de disciplinas humanísticas. En este sentido, su colega y amigo, el crítico e investigador Jorge Alberto Manrique (2014)⁷, insiste en que Acha poseía y cultivó dicha sensibilidad. Entendemos que esa misma sensibilidad le hizo ir adentrándose cada vez más en un área que le

⁷ Hemos utilizado la entrevista que realizamos a Jorge Alberto Manrique el 30 de abril de 2014 en su despacho de la UNAM en Ciudad de México. Para indicar esta fuente y diferenciar cronológicamente su realización, señalaremos el año y se podrá consultar un resumen de la transcripción de la misma en el apéndice de documentos que acompañará la bibliografía.

apasionó. Si no, ¿cómo explicamos que invirtiese su tiempo libre en ella, visitando museos, leyendo bibliografía sobre el tema, etc., pasando de ser una simple afición —como podría ser más habitual en un hombre de esa época y de su condición— a convertirse años más tarde en su profesión: crítico y teórico de arte?

A pesar de que formativamente la carrera de Acha se diferencia radicalmente de la de los críticos latinoamericanos contemporáneos, con licenciaturas en historia o literatura generalmente, observamos que, al igual que ocurrió con ellos, Juan Acha complementó su formación en Occidente, similitud en la que queremos ver un aspecto determinante para la modernización de las artes en América Latina y, con ello, para la formulación crítica y teórica desde el subcontinente, tal y como se dará en los años posteriores, debido al papel fundamental que han tenido las propuestas foráneas tanto para la creación artística como para la crítica y teoría del arte latinoamericano. Son aspectos en los que resultó determinante el contacto de los profesionales latinoamericanos de estas áreas con los territorios geográficos y culturales donde la modernización se gestaba: Europa, primero; Estados Unidos, después.

2.2.1.- Lima: 1958

En los primeros artículos publicados en *El Comercio* en 1958 se encuentran expresados los puntos de vista más relevantes sobre el arte peruano, el área de interés central de Juan Acha en ese momento. El crítico e investigador limeño Alfonso Castrillón declara que debido a su importancia, los tres primeros artículos de Acha «tienen carácter antológico» (s/f: 5); por lo que, unidos a otras referencias, nos ayudarán a elaborar un panorama general de su trayectoria en el mundo del arte durante sus años iniciales. Aunque nos adentraremos en las propuestas contenidas en estos textos en el siguiente capítulo, sirva indicar algunos de los aspectos contextuales en los que se

escriben.

El primer artículo del cual tenemos constancia, «Conscripción peruana de la pintura», fue publicado el domingo 4 de mayo de 1958 bajo el seudónimo de J. Nahuaca. Un nombre curioso que parece no significar nada en particular a pesar de su sonoridad indígena o mestiza. Lo único cierto es que las letras que lo conforman coinciden con las que componen su nombre: Juan Acha. No sabemos por qué no firma con su nombre real, pero suponemos que tiene relación con ese primer acercamiento a una nueva faceta de su vida profesional muy alejada de su formación y desenvolvimiento como ingeniero, como lo es el arte, acompañado de la necesidad de ganarse su lugar dentro del medio artístico limeño. A pesar de nuestra opinión, lo cierto es que comenzó con mucho temple a posicionarse críticamente en su primer texto en prensa, aportando su visión sobre el estado del arte peruano, en especial de la pintura.

En sus tres primeros textos publicados, aspectos como los análisis que plantea o el tono que utiliza van a caracterizarse por cierta beligerancia. Nos preguntamos por qué en estos artículos «iniciales», de un ingeniero con una gran sensibilidad para el arte —disciplina en la cual se ha formado autodidactamente— y que recién comienza a ejercer dicha sensibilidad profesionalmente, asume esa actitud. Parece razonable pensar que tenía motivos suficientes para manifestar esa intención tan clara y que pasa por exponer lo que él considera son los problemas contemporáneos de la pintura peruana a partir de la segunda mitad del siglo xx. Objetivos que consigue a pesar de las dificultades estilísticas y estructurales de su prosa, no muy refinada y un tanto confusa en sus primeros escritos. Una de las razones que pueden ayudar a conformar una respuesta la encontramos en la madurez de Juan Acha, quien ya tiene 40 años cuando empieza a escribir crítica de arte. A esa edad, a pesar de estar iniciándose en una nueva área profesional, sí tiene la certeza sobre el tipo de crítica que desea realizar y los temas a abordar: una crítica enfocada en un arte peruano que quería reclamar su actualidad, deslastrándose del pasado prehispánico o del indigenista reciente, para poder encontrar expresiones artísticas acordes con su presente, mirando al mundo, a

pesar de estar enmarcado en un ambiente conservador como es el de Lima en la década de 1950.

Ya señalamos que después de su viaje por Europa en 1957 «toma consciencia de la imposibilidad de continuar estudiando historia del arte en un medio carente de museos como el de Perú» (PJA: doc. 1), en especial una carencia de museos de arte moderno y contemporáneo, como ya se señaló. A lo que se adiciona el hecho de que Juan Acha «dedica todos sus esfuerzos para enfocarse en el arte peruano» (Ibídem) y con ello canaliza su trabajo según esta última meta que se ha impuesto con respecto al arte de su país, y en esa determinación pueden encontrarse las causas de la beligerancia presente en sus primeros textos. Pero además valoramos la posibilidad de otras dos causas que confluyeron en la postura de Acha durante sus inicios profesionales, que complementarían las antes mencionadas.

En una entrevista concedida al crítico de arte peruano Miguel Lama en una visita a su país natal en 1981, ante la pregunta sobre cómo era el panorama de la crítica en Latinoamérica cuando él se inicia en ella, Acha responde:

En esa época, en el Perú como en la mayoría de los países latinoamericanos, la crítica está en manos de literatos. Yo había leído algo de Raygada, Salazar Bondy y Juan Ríos⁸, pero comprendí que era necesario encontrar una crítica más especializada. Si uno estaba atento a las nuevas generaciones de pintores y a sus expectativas, vemos que ese tipo de crítica venía sobrando. En países como Argentina, a partir de Romero Brest, había una crítica más especializada que ya no venía de la literatura, sino de la Historia del Arte y de la teoría, que desarrolló una serie de métodos de análisis formal de los cuales provinieron críticos como Marta Traba (LAMA, 1981: 76-77).

Esta declaración contiene varias claves que nos ayudan a entender la fortaleza e ímpetu crítico presente en esos primeros artículos. Por un lado, no compartía

⁸ Con este último Juan Acha tuvo una polémica en prensa a la cual aludiremos más adelante.

la interpretación ni visión de la crítica literaria del arte. Además, estaba al día de lo que ocurría en otros países de la región y, entre las opciones existentes, se decantó por la línea modernizadora que promovía la incipiente crítica latinoamericana, una crítica que buscaba su profesionalización, motivo por el cual se construía de forma imperativa. En primer lugar, Acha formó parte de ese grupo de críticos y artistas interesados en una regeneración del arte peruano que condujese a su modernización, acompañada por la del medio artístico en general. Aspecto que, como hemos visto, parece una constante en los países de la región que, por las mismas fechas, vivían una apertura internacional con el consecuente cambio que esto imprimió a la fisonomía de sus ciudades y en sus infraestructuras, aunque en Perú fue un proceso más lento y contenido que en otras naciones de la zona. Sin embargo, no es del todo extraño debido a que, como señala el crítico y académico peruano Alfonso Castrillón Vizcarra, «para comprender el clima artístico que se vivía en Lima allá por los años 1958, basta leer los diarios de la época que dan cuenta de la llegada de Romero Brest, o del auge de la actividad plástica con nueve exposiciones en una semana» (s/f: 3). Las ideas de Romero Brest⁹ y su movilización en torno a la modernización del arte en América Latina, la formación de una crítica activa y profesional y el ambiente modernizador que circulaba por la región se unían a la curiosidad, sensibilidad y sentido crítico de nuestro autor, que se retroalimenta de un medio como el limeño de esos años, que tenía que adaptarse rápidamente a una gran diversidad de manifestaciones plásticas y a la creación del aparato crítico necesario para la recepción de nuevos lenguajes por parte del público y del mercado del arte.

Aunque la modernización del arte peruano es tardía, si la entendemos como apertura a la abstracción y otros lenguajes plásticos, encontramos en esta tardanza una constante cultural. Ya en 1928, en su introducción a *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, José Carlos Mariátegui se quejaba del atraso del Perú con respecto a sus vecinos del subcontinente

⁹ Sobre la influencia del argentino en nuestro autor, el mismo Acha no lo pone en duda en la entrevista con Lama (1981: 77) al afirmar al respecto que «somos muy amigos y yo seguí sus puntos de vista, aunque después nuestros caminos se han separado. Él se ha ido a la filosofía y a la literatura, yo he ido por otro lado».

(2007: 18). Opinión a la que se une J. Nahuaca treinta años después, debido justamente a la herencia de Mariátegui. Un legado que se oculta, que no aparece citado expresamente en estos textos, pero que intuimos conoce y revisa cuando habla de ello: el indigenismo. No olvidemos que fue Mariátegui quien impulsaría desde el ensayo político y social de corte marxista «el problema del indio» como el conflicto determinante que el Perú debía entender, atender y resolver para saldar las desigualdades sociales y poder encarar el futuro. Signado por esa premisa general, se inició el indigenismo en el país.

Si bien Mariátegui centró su interés cultural en la literatura¹⁰ antes que en la plástica, el desarrollo de sus ideas en el arte fue ligeramente más tardío y estuvo influenciado por el muralismo mexicano que, no olvidemos, tuvo gran importancia en los países del subcontinente, en especial en los que contaban con gran población indígena, como es el caso de Perú. Nuestro autor asume como parte del problema de la pintura de su país la superación de aspectos sociales que tienen que ver con las raíces históricas para la comprensión de la actualidad y es una de las causas que mueve su postura, complementada por un afán modernizador. Para entender ciertas «fuerzas» de las cuales J. Nahuaca, como crítico, también buscaba liberarse, es necesario hacer una breve contextualización histórica del indigenismo peruano en el arte.

2.2.2.- Liberándose de la sombra del indio

El artista clave del movimiento indigenista fue José Sabogal (1888-1956), quien dejará de lado el academicismo reinante y se inclinará por una búsqueda identitaria partiendo de la herencia prehispánica y colonial, para

¹⁰ No olvidemos que Perú es uno de los países latinoamericanos con gran tradición literaria en el subcontinente. José María Arguedas, César Vallejo, Alfredo Bryce Echenique y el nobel de Literatura Mario Vargas Llosa son algunos de los escritores más representativos del siglo xx y nacieron en el país andino.

culminar en el ser mestizo que es el peruano actual: «Sabogal y su grupo entendieron que el arte mestizo era el principal componente de un arte nacional que por definición debía reunir dos elementos históricamente antagónicos, lo hispano y lo indígena» (VILLEGAS, 2013: 79). Es lo que se plantea en 1929, por lo que resulta lógico que Nahuaca en 1958 encuentre anacrónicas las mismas aspiraciones. Sin embargo, el peso del indigenismo y el ambiente cerrado de muchos sectores culturales de la capital, único núcleo artístico del país en esos años, hacían difícil la eclosión de otros discursos y/o la próspera supervivencia de los mismos en los conservadores círculos artísticos limeños, a pesar de la expansión del arte en la capital peruana.

Ya en el primer capítulo señalamos cómo teórica y críticamente se dio a partir de la década de 1950 el discurso modernizador en el arte latinoamericano, que convivió con otras posturas que, en lugar de mirar hacia fuera, lo hacían hacia dentro. Esa segunda vía fue la seguida por el indigenismo como expresión en parte del subcontinente, especialmente en los países con mayor presencia indígena como Perú, perteneciente al «área cerrada», según la propuesta de Marta Traba aludida en páginas anteriores. Por lo que podemos ver ahora amplificadamente, al acercarnos al caso peruano, la coexistencia por esos años de ambas tendencias, en toda la complejidad que ello implica, debido a sus divergencias y contraposiciones de base. O tal vez sería mejor decir que una, en su ocaso, buscaba su permanencia mientras que la vanguardia abstraccionista reclamaba un lugar en el escenario artístico. La pérdida de influencia y adeptos, a partir de los años cuarenta, del muralismo y de su «hijo natural»: el indigenismo y la vuelta de uno de los pintores modernistas más importantes de esa época, Ricardo Grau, quien retornaba a Perú en 1939 después de una larga estancia en Francia, marcaban ese cambio hacia una modernización de la plástica peruana (LAUER, 1976: 130). La insistencia de Nahuaca derivaría de la «verdadera ruptura formal [que] vendría recién en los 50, con el abstraccionismo» (128). Justamente se vive un momento de sucesión, o quizás de cambio por otras «fuerzas», nuevas fuerzas, que se desean imprimir a las artes del país para que dialoguen con el presente, tanto en lo que tiene de actualidad como con la

internacionalización, y así sentir que se forma parte del mundo; y no exclusivamente con el pasado, representado en la tradición. En este proceso también se inserta el trabajo de Juan Acha, o J. Nahuaca, quien llama a la liberación de la pintura, la búsqueda de su pictoricidad, sin abandonar la espiritualidad, ni el proceso de cristalización previo, pero en el cual se hace pertinente la actualización de las fuerzas que lo movilizan y que deben ir acompañadas con la actualidad de los tiempos que corren, y no necesariamente con los sujetos sociales presentes en el país andino. Para Mirko Lauer (1976: 126) «en el trabajo de depuración de la cultura dominante en el ámbito de la pintura hubo diversas posiciones, desde los pintores localistas que empezaron a modificar los contenidos de su obra, hasta los antiindigenistas rabiosos, pasando por los críticos que buscaron mantener el indigenismo como un estadio válido pero superado del desarrollo de una pintura nacional a ser definida de acuerdo a otros principios». Al hacerlo, observamos cómo, por un lado, iba la élite y los círculos sociales y, por otro, el arte y los artistas —si seguimos a Castrillón y esas nueve inauguraciones semanales que tenían lugar en la capital peruana—. J. Nahuaca se identifica y defiende las ideas de los modernizadores, procura nuevas miras para una nueva época¹¹, comparte las preocupaciones más actuales que motivan a los artistas de esos años. Es parte de una crítica incipiente que quiere acompañar a los artistas y a sus creaciones en su proyección social, en su relación con el público y en su incursión dentro del sistema: el futuro como juez de la obra, como señalará en uno de sus artículos o, lo que es lo mismo, la incursión de la obra de arte (peruana) dentro de la historia del arte (peruano)¹².

Desde su espacio en el diario *El Comercio*, Juan Acha se hace cargo del comentario de exposiciones de artistas que comulgan con su interés por el

¹¹ Veremos más adelante lo que esto significa en la obra de nuestro autor.

¹² Ver el capítulo «Polémica del arte abstracto» del libro de Lauer de 1976 (pp.147-151) en el que describe la polémica entre abstractos y detractores —indigenistas y figurativos— que mantuvo en la prensa limeña el crítico Luis Miró Quesada, en pro de los primeros, con varios partidarios de los segundos. Un debate que ocupó muchas páginas a partir de la vuelta de Grau, principalmente en la década de los cuarenta. Por lo que Juan Acha todavía no formaba parte del aparato crítico del arte peruano, como sí lo hicieron en esos años el citado Miró Quesada y un destacado Sebastián Salazar Bondy.

problema actual de la pintura en el Perú. Su texto «El abstraccionismo de Alberto Dávila» (1959) es muestra de su preocupación por la promoción de la abstracción en el arte peruano. Sobre este artículo Castrillón anota cómo el autor «se alegraba de que el pintor Dávila hubiese entrado por fin, decididamente, al abstracto» (s/f: 3). El mismo Nahuaca veía cómo el arte peruano iba liberándose y señala que «estamos capacitados para incorporarnos a la contemporaneidad y que podemos ejercer nuestra humanidad sin temor a las consecuencias sentimentales que trae el renunciamiento de las típicas y remedadas exterioridades» (de J. Nahuaca in CASTRILLÓN, s/f: *ad locum*, 3). Y es que fue una gran tarea que Acha se autoimpuso: «desmitificar la tradición mal entendida y preparar al público con densos artículos» (CASTRILLÓN, s/f: 5), en especial los tres primeros artículos que «tuvieron como finalidad ilustrar al público limeño sobre el arte contemporáneo y que partían de ciertas ideas retardatarias que impedían la cabal comprensión del arte contemporáneo» (Ibídem).

2.3.- Un nombre dentro del arte peruano

En la citada biografía del autor que nos facilitan desde el Proyecto J. Acha, podemos leer que «desde 1961 empieza su producción como crítico de arte en la revista *Cultura Peruana* y el diario *El Comercio*» (PJA: doc. 1). Sin embargo, ya constatamos que desde hacía tres años estaba publicando artículos de crítica de arte en la prensa peruana, dato que aunque corrobora el documento, no deja de dotarlo de cierta ambigüedad y es que, a pesar de su trabajo anterior, será entre 1960 y 1961 cuando deje de usar seudónimo y comience a firmar con su nombre: un gesto interpretable como su legitimación dentro del mundo del arte. Es también en ese año cuando publica, por encargo de la Pan American Union de Washington, su primera monografía, *Art in Latin America-Today-Perú* (1961), obra firmada en febrero de 1960. Ha comenzado a publicar crítica hace apenas dos años, a pesar de lo cual le hacen este encargo internacional¹³.

Juan Acha habla alemán y domina el inglés, conocimientos favorables para un trabajo de ese tipo. Pero también es posible que pesaran otros factores, como su empeño en la modernización del arte peruano, su apoyo a la pintura abstracta —ya después de 1964 veremos su interés por otras neovanguardias—, todo en consonancia con los postulados promovidos por José Gómez Sicre, director de la Unidad de Artes Visuales de la Pan American Unión hasta la década de 1970. De esta manera, *Art in Latin America-Today-Perú* fue financiada y publicada por la Pan American Unión en una época en la que imperaba un interés por el arte de la región y se empezaban a documentar las prácticas artísticas de unos países que inician su modernización económica, social y, por supuesto, cultural, bajo la atenta mirada y, en este caso, con el auspicio de los Estados Unidos de América y su política de “buena vecindad”, ya comentada en el capítulo anterior.

¹³ Un importante trabajo que se encomendaba a los críticos afines a las ideas modernizadoras que estuvieron en boga durante un tiempo en la nueva generación. Por ejemplo, el libro dedicado al arte colombiano le fue encargado a Marta Traba.

Art in Latin America-Today-Perú es un libro sencillo pero que busca ser completo, editado en inglés¹⁴ y dirigido a un público internacional¹⁵. No sabemos si el encargo de la Pan American influyó en su cambio nominativo y el uso de su verdadero nombre, lo cierto es que consideramos importante resaltarlo, si tenemos en cuenta la formación académica inicial de nuestro autor, las dificultades con las que pudo haberse topado por ello en su posicionamiento dentro del mundo del arte y su “bautizo” internacional por medio de este libro. Y es que una publicación así le permite relacionarse con artistas peruanos con los que tal vez todavía no había tratado, como parece ser el caso de Szyszlo, quien además le ofrece introducirle a otras personas influyentes de su círculo de amistades artísticas; sin olvidar que lo coloca en una situación privilegiada con los agentes internacionales que movilizan la investigación, la crítica y, por supuesto, el mercado del arte mundial.

Pero volvamos a las dificultades que encontró nuestro autor para hacerse un hueco dentro del arte peruano, viniendo de un área de conocimientos tan distante como lo es la ingeniería química; debemos entender que las sortearía con la respuesta directa, la honestidad y cierto aire radical que le serán característicos como profesional. Y de ello da cuenta la polémica surgida en torno al homenaje póstumo al artista, poeta y ex boxeador Sérvulo Gutiérrez Alarcón en 1961; esta “anécdota” nos sirve para poder entender algunos aspectos del carácter de nuestro autor, así como su proceso en la consecución de un espacio dentro de la crítica de arte peruana. En esa ocasión, Acha fue invitado a participar con un texto para el catálogo donde, al parecer, “criticó” el trabajo pictórico del homenajeado. Un amigo de Sérvulo, el también poeta y crítico de arte de corte literario —como diría Acha años después— Juan Ríos, desencadenó la polémica por medio de una carta remitida a *El Comercio*, reprochándole al crítico su mal proceder y poniendo en duda el derecho y conocimiento necesario que se debe tener sobre el arte

¹⁴ Juan Acha lo escribió en español y fue traducido al inglés por William McLeod Rivera.

¹⁵ En una carta que le escribe a Fernando de Szyszlo, quien también está trabajando en la Pan American en ese momento, para solicitarle información sobre su carrera artística de cara a documentarse para su inclusión en dicha publicación, nuestro autor le comenta: «Como Ud. estará enterado, el Sr. Gómez Sicre me ha encargado unas 25 páginas sobre los 59 últimos años de las artes visuales en el Perú» (2010: 139).

como para realizar un juicio de ese tipo. Acha no tardó en contestar¹⁶ sobre el encargo que le hicieron:

Al solicitármeme una nota crítica para dicha exposición, quedó claramente establecido que me limitaría a la obra, mientras el señor Ríos haría lo mismo en su nota sobre Sérvulo como hombre. Si acepté tal encargo, pese al juicio crítico que antes publiqué en el n° 157-58 de «Cultura peruana», fue porque considero la obra de Sérvulo como perteneciente ya a la historia de nuestra pintura, como parte importante de aquel fenómeno que in abstracto [sic] llamamos Pintura Peruana, o sea, independiente del hombre, de la amistad, de la recomendación sentimental y de las coerciones del medio (ACHA, 1961a: s/p).

La respuesta nos ayuda a comprender el sentido crítico que mueve la obra de Acha en esos años y su postura frente a un encargo de este tipo. También se hace presente en ella la rectitud de los principios ético-profesionales que son la base de su trabajo. Pero, retomando las dificultades que tuvo que sortear, ante las acusaciones de Ríos sobre su idoneidad profesional para emitir un juicio de valor sobre un artista como Sérvulo, el crítico peruano no elude y va directamente al motivo de dicho cuestionamiento: «Y en el caso del señor Ríos, podría ser posible que desea aludir a mi profesión técnica ligada a “hombres de negocios”, lo cual, en un involuntario desplante de señorito, sería para el señor Ríos, moral e intelectualmente incompatible con la crítica artística, salvo que quiera insinuar tal vez que con la crítica hago negocio, o quizás todo esto sea producto de mi imaginación» (ACHA, 1961a: s/p). Los rodeos, las convenciones sociales y cualquier falsa cortesía no entran en el posicionamiento de Juan Acha como profesional, por lo menos a este nivel. Él desea una renovación, una modernización de la práctica y la crítica del arte peruano y se pronuncia contra ciertas formas sociales que empañan la cultura y no permiten ese cambio. Citamos otro extenso extracto de la carta de respuesta al «señor Ríos» en la que hace un repaso a estos convencionalismos y a su postura ante ellos:

¹⁶ Datos de ambas cartas se pueden consultar en el archivo de arte de Perú: <http://inca.net.pe>

Continuando la respuesta, le aseguro al señor Juan Ríos que con entera conciencia he cometido un pecado de mal gusto, es decir, de antemano sabía que iba a transgredir el buen gusto, ese señoritismo y aquella urbanidad de nuestro medio burgués. Convencionalismos que son hoy defendidos por el señor Ríos, porque ellos convierten todo prólogo en un «gentleman's agreement» para que el prologuista reciba el honor de serlo a cambio de sus elogios incondicionales; pero sin pensar que por este camino —como por el sistema político de las tarjetas de recomendación— solamente se consigue levantar falsos valores, de los cuales tenemos en abundancia, e imponer ideales ilegítimos que las generaciones futuras, tarde o temprano, desmoronarán (Ibídem).

Una conciencia que Acha otorga al futuro como juez de la calidad del arte. Y termina con una proclamación de intereses y de actitud: «Ya es tiempo de combatir, de resistirse a fomentar esta comedia de buen gusto y caballerosa; no basta negarse a tomar parte en ella rechazando cortésmente escribir un prólogo». Acha no se esconde, llama a las cosas por su nombre, pone las insinuaciones en contundentes preposiciones y no parece dispuesto a ceder: cree en lo que hace, se ha impuesto un objetivo y quiere lograrlo.

En este contexto, debemos destacar otra polémica sucedida un poco antes, en agosto de 1960, y que tiene como protagonista al importante artista peruano Fernando de Szyszlo. Se trata de una polémica que se desarrolló en el ámbito privado de un intercambio epistolar y del cual tenemos constancia gracias a la publicación que hizo la revista peruana *Hueso Húmero* en 2010. La primera carta la envía Acha para solicitarle a Szyszlo información sobre su obra como parte de su investigación para el encargo de la Panamericana, hecho al que nos hemos referido un poco antes. En general, en las primeras cartas el pintor y el crítico comparten puntos en común sobre el arte peruano, la cultura prehispánica, sobre los indigenistas, etc. Szyszlo se muestra realmente entusiasmado y cree haber encontrado un par con el cual debatir aspectos que le interesan del arte de su país: «He leído últimamente y con mucho interés los artículos que Ud. ha publicado en el suplemento de El Comercio [sic] sobre arte peruano. A mi regreso a Lima que será en abril espero tener el gusto de cambiar con Ud. ideas sobre este tema que siempre me ha apasionado» (2010:

140). Pero la relación se torció cuando Acha le envía un artículo sobre la última exposición del pintor en Perú. En su crítica, Nahuaca manifiesta la fijeza del pintor con el pasado, su propensión a pintar para las élites, los usos del color, etc. Frases como «en muchos de los cuadros expuestos, la textura tiene la uniformidad de una imprimación; no ha sido, pues, guiada por una necesidad pictórica» (2010: 145), se convierten en afirmaciones contundentes y en juicios muy difíciles de asimilar, incluso para un artista consagrado como es Szyszlo, que vivió el cambio del indigenismo al arte abstracto y que debido a su profesión estaba ya acostumbrado a las críticas, como de hecho comenta en la respuesta. Una respuesta escrita de manera exquisita, muy formal y educada, nada que ver con la polémica antes aludida, y en la que le reprocha a nuestro autor su dogmatismo, excesivo interés por el expresionismo abstracto y en general por la obra de Pollock, además de por las prácticas informalistas en el arte. Aunque la polémica es de gran interés, en este punto de nuestra investigación no vamos a profundizar demasiado en ella debido a que es necesario avanzar en los parámetros sobre los que versa nuestro trabajo, más relacionados con el arte latinoamericano que con el peruano. Sin embargo, no podemos dejar de mencionar aspectos presentes en ella que nos ayudan a comprender la dimensión de la personalidad de Juan Acha —todavía firmando bajo el seudónimo J. Nahuaca— concernientes a su visión sobre el arte y a su desenvolvimiento dentro del medio artístico peruano en sus inicios. En este sentido, debemos señalar cómo se hace patente su afán vanguardista y regenerador de las artes plásticas peruanas por el cual no duda en “criticar” a uno de los artistas responsables del paso al abstraccionismo, una de las renovaciones más importantes de las artes peruanas del siglo xx. Está muy seguro de sus ideas, de lo que desea para el arte de su país y no teme librar esa batalla, ni tiene miramientos sobre con quien tiene que hacerlo en su empeño. Una polémica que mantiene las formas, donde nuestro autor parece no querer terminar mal la contienda, tampoco el artista le da muestras para hacerlo, pero el intercambio termina con una extensa carta de Acha en la que rebate la respuesta del pintor sobre su crítica y la justifica según ese afán que lo mueve por esos años. Para concluir, sirva un comentario del creador peruano que nos ayuda a introducir algunos de los cambios que el crítico enfrentará en su carrera, especialmente en su etapa peruana, y que resultan un

gran consejo de parte de una de las personalidades más influyentes de la plástica peruana del siglo xx, más curtido que nuestro autor en estos menesteres del mundo del arte, como lo es Fernando de Szyszlo: «Esta posición, sin pretender ser profeta, creo que en pocos años la va Ud. a tener que reajustar, las modas pasan más rápido de lo que nos imaginamos, y en los relativamente pocos años que tengo de pintor he visto ya pasar, vociferando con el mismo entusiasmo, a los indigenistas, realistas socialistas, y a los abstractos geométricos» (2010: 148-149).

Este era el escenario y los actores del arte peruano por esos años. Pero Acha también formaba parte de una escena internacional con la que parece más afín —es uno de sus abanderados en su país— y en la que comenzaba a proyectarse con *Art in Latin America-Today-Peru*. Una breve monografía que no sólo nos permite hacer un recorrido por el arte peruano desde la óptica de nuestro autor, sino que es determinante en su proceso profesional porque significa la culminación de una incursión exitosa en la crítica de arte de su país. Se ha hecho un hueco en ella y eso lo ha llevado a una escena más amplia como lo es la internacional. Justo con este libro, su primero, no sólo parece lograr su cometido al incursionar en el mundo del arte, sino que con ello consigue la aceptación o el reconocimiento necesario del medio artístico como para dejar de firmar con seudónimo y comenzar a tener un nombre propio dentro de las artes plásticas peruanas: Juan W. Acha V., como firma al final del libro. Solo ha sido el comienzo de su participación real en el arte de su país natal desde una función crítica inicial, pero le seguirá una labor de mentor y promotor, como veremos inmediatamente.

2.3.1.- Las vanguardias en el Perú

Su primer libro es sin duda un reflejo de las relaciones personales que

Juan Acha va consolidando en su incipiente trabajo en el mundo del arte en Lima y la consiguiente proyección del arte peruano en el extranjero. Sus textos muestran su sensibilidad y compromiso con las artes plásticas del Perú y su pretendida renovación desde el área de la crítica de arte y la difusión en los medios de comunicación escritos, razón por la cual no es de extrañar que en 1963 fuera «comisionado por la asociación internacional de críticos de arte (PERIS) para organizar la sección peruana» (PJA: doc. 1) y, al año siguiente, al ser aprobada dicha sección, se convirtiese en su primer presidente.

En 1964 nuestro autor continúa llevando a cabo su objetivo: «se concentra en promover el arte vanguardista en Perú» (PJA: doc. 1). Desde el Proyecto Juan Acha se nos informa de que ese mismo año fue invitado por el gobierno alemán para pasar una estadía en Europa, que le permitió asistir a la Documenta III de Kassel y la Bienal de Venecia. Se trata de experiencias profesionales que son reflejadas en su trabajo en prensa, tal y como lo demuestran los títulos de algunos de los artículos escritos en esa misma época, como: «¿Qué es la Documenta III?» de 1964. Su interés por las vanguardias locales se hace patente en otros: «Próxima exposición: Ambientación y Muñecotes» y «La ambientación del IAC», ambos de 1965. Así mismo, el Pop art también ocupa su interés y escribe: «Arte Pop: Procedimientos y finalidades» (1969). Los títulos son bastante elocuentes, por lo que resulta fácil inferir el tema sobre el cual se desarrolla cada uno ellos. Además, ya se pueden detectar dos líneas de trabajo que siguen y seguirán sus publicaciones en prensa. Por un lado, tenemos textos dedicados a la crítica y difusión de la obra de nuevos artistas locales: «Defección conceptual: Muestra de Arias Vera»; «Ambiente expresionista: Muestra de Teresa Burga» o «Tridimensionalizaciones geométricas: Muestra de “Quipus” de Eielson», todos de 1967. A la vez, desarrolla otra línea editorial que busca una función más hermenéutica y pedagógica para alcanzar la comprensión de las vanguardias dentro del contexto peruano de aquellos años, como los inicialmente mencionados en el presente apartado. No olvidemos que la acción hermenéutica es la realizada cuando el significado de lo expresado no es entendido directamente, es decir, «en tanto que arte de transmitir lo dicho en

una lengua extraña a la comprensión de otro» (GADAMER, 1998: 58). El hermeneuta actúa como traductor. Se da así un paso de la simple reflexión a la comunicación de esa reflexión, entendida como una interpretación, a otro, a un público. No se queda en el plano individual, sino que su principio es la comunicación. Recordemos, como lo hace Gadamer, que Hermes era el encargado de traducir el mensaje de los dioses a los hombres. En todo caso, lo más importante de la acción hermenéutica es que esta traducción, de una lengua a otra por parte del intérprete, implica una comprensión. Una comprensión enmarcada en un hecho lingüístico es lo que, para el pensador alemán, resulta importante al legitimar el punto de vista hermenéutico en su relación con la experiencia del arte. De esta manera, la función del hermeneuta se asemeja a la del crítico, quien es, al mismo tiempo, un receptor especializado de la obra de arte. Marta Traba, afirmó al respecto que: «[...] lo que nosotros como críticos hacemos es una especie de puente para facilitar la lectura de las obras de arte dirigidas al público, nada más» (de Marta Traba in BAYÓN, Damián; 1977: *ad locum*, 84).

Una función hermenéutica que ayude al público a entender lo que ocurre en las artes en general y, con ello, en sus manifestaciones presentes en la escena artística limeña de esos años: son dos líneas convergentes y constantes en su trabajo. Y es que, como señala Alfonso Castrillón, «Juan Acha comienza en 1959 una nueva etapa cuyo objetivo es informar al público sobre las propuestas de los artistas de Lima: está convencido de que ésa es su misión como crítico» (s/f: 6). Objetivo que coincide con la visión de colegas críticos, como el caso de Traba, y en la cual sin duda también se puede ver el germen de la actividad pedagógica que realizará a lo largo de su carrera, aunque como tal la empezará un tiempo después.

En 1967 visita la Bienal de São Paulo y publica el catálogo *Pintura peruana 1938-1967* (ICNA). Al año siguiente, y después de veintiún años de trabajo como gerente de planta de levadura en la Fleishman peruana, nuestro autor se retira (PJA: doc. 1). Ya lleva una década desempeñándose como crítico de arte, con importantes logros a cuestas, lo que sin duda podría ser un

detonante para tomar una decisión de este tipo, que conllevaba un cambio radical en su rutina, al poder dedicar desde ese momento el 100% de su tiempo al arte. Aprovecha su retiro para viajar durante nueve meses por Europa. Visita París, Londres y Múnich; participa en el Congreso Internacional de la Asociación de Críticos de Arte en Burdeos y asiste a la Documenta IV y la Bienal de Venecia (Ibídem). Según su nota biográfica, es en 1969 cuando empieza a organizar exposiciones y a apoyar a los jóvenes artistas de Perú (Ibídem). En ese sentido, Castrillón (s/f) destaca su papel en el apoyo de los nuevos valores de la que se conoce como la generación del 68, aunque veremos que fue un proceso generacional más complejo. La juventud siempre es una vocación en su obra y ya en su primer libro termina con una mención especial a los nuevos valores de las artes plásticas de su país; lo mismo sucede con sus textos en prensa. Y es que Juan Acha siempre se relacionó con las nuevas generaciones, los jóvenes siempre representaron un valor dentro de su trabajo. Los apoyó, los aconsejó y destacó su relevancia para las artes, razón por la cual siempre tuvo un espacio para ellos. Parte de su compromiso personal con las nuevas generaciones podemos verlo reflejado en su importante labor pedagógica en la enseñanza universitaria y en escuelas técnicas, y en la autoría de libros destinados a la educación en las artes plásticas y visuales para escolares de secundaria y profesionales en formación de distintos niveles, aunque serán acciones que desempeñe a partir de la siguiente década.

Vanguardia y juventud se enarbolan como sustantivos elementales en las proposiciones que Acha realiza con su trabajo y su intercambio con los jóvenes artistas. Vanguardia es cambio y para él «el artista debe percatarse de la necesidad de cambiar él mismo» (CASTRILLÓN, 1981: 5); lo que, para nuestro autor, «equivale [a] adherirse al vanguardismo actual, que no es otra cosa que la exacerbación de la necesidad de cambio» (de Juan Acha in CASTRILLÓN, 1981: *ad locum*, 5). Tal vez una necesidad de cambio que nuestro autor busca auspiciar para así justificar a toda costa el salto «progresivo» que tendría que dar el arte peruano para llegar hasta los lenguajes más internacionales que, en razón de su contemporaneidad, le atañen producir al arte peruano si quiere participar de lo que en el mundo

ocurre, según dicta el mercado y bajo la guía de sus críticos y artistas. Aquí surgen otros interrogantes que tal vez no encuentren solución en estas páginas: ¿le correspondería realmente una evolución similar al arte peruano — y por ende al latinoamericano— a la ocurrida al arte occidental? ¿y cuál hubiese sido o debería haber sido? En una época como fue la posguerra, donde empezaba a cobrar sentido nuestra ahora común globalización, ¿acaso podían los países subdesarrollados, del Tercer Mundo, escapar a la emulación, la importación, la imposición en distintos sectores sociales incluidos el arte y la cultura? ¿Ésta no sería entonces la manera más lógica de progresión de un quehacer histórico como el artístico? No cabe duda de que pueden ser muchas las respuestas y, de hecho, se dieron ejemplos de resistencia, de asimilación burda, pero también crítica y creativa, a los que volveremos más adelante al hablar del arte peruano. En todo caso, nos interesa apuntar unas cuestiones que sirven para repensar la producción teórica y crítica de nuestro autor, así como sus acciones en determinados períodos de su existencia y cómo éstos pueden haber influido en las artes plásticas y visuales de su época. Pero hay que especificar más sobre lo sucedido en los años que van de 1967 a 1970, porque en ellos se gestó un cambio de mentalidad que llevaría a una mudanza en la práctica profesional de Juan Acha, así como en las prácticas artísticas peruanas de las que él era parte.

Existe una carencia en la historiografía del arte peruano en general que, como señalan los jóvenes investigadores Emilio Tarazona y Miguel A. López, «ha suprimido dentro de sus relatos más ampliamente difundidos, algunos episodios decisivos ocurridos durante la segunda mitad de los años sesenta y la primera de la década siguiente, que podrían hoy considerarse inaugurales en muchos aspectos» (2008: 68). En esta supresión se inscribe un espacio temporal que comprende un período en el que el experimentalismo y los no-objetualismos, unas neovanguardias que trascienden a sus inmediatas predecesoras, eclosionaban en la escena limeña, propiciando una serie de obras, tendencias y artistas que muchas veces fueron más allá de la simple copia del modelo foráneo, con piezas cargadas de crítica en momentos de modificaciones aceleradas, tanto en lo local como en lo mundial. Otra vanguardia había llegado y Acha la observa como una oportunidad. Para estos

investigadores: «If at that time Acha assumed then that these aesthetic practices were deployed as a transcending of geographical, temporary and cultural frontiers, by the 1970s he could imagine no better context for the presence of the avant-garde than countries of limited development such as Peru, in that they needed the avant-garde as a defence “against the harmful effects of a longed-for industrialization”» (TARAZONA y LÓPEZ, 2007: 13). La actitud vanguardista parece casi una forma de supervivencia para nuestro autor, una fuerza que se repliega en el conocimiento del ambiente local y foráneo, en una época en la que será determinante dentro de su medio, aunque sea una actitud que plantee paradojas internas en la historiografía del arte.

En este sentido, hay un cambio con respecto a lo que plantea Juan Acha y las propuestas de Marta Traba (1972; 1973). Miguel López¹⁷ no duda en destacarlo y resulta interesante esta diversidad de criterios sobre un mismo hecho, porque mientras la argentinocolombiana veía que los artistas asumían acríticamente los productos de sociedades foráneas altamente industrializadas y diametralmente opuestas a las suyas originarias, el peruano asume críticamente estas influencias llevado no solo por su propia visión, sino también por lo que observa en los jóvenes artistas. Aunque Traba no es testigo directo de lo que ocurre en la plástica peruana de la misma forma, reseña que «los jóvenes arman meticulosamente una guillotina y la hacen funcionar regularmente a través del grupo Señal, grupo Arte Nuevo y las nuevas tendencias con que la universidad de San Marcos hace oficial la guillotina en 1968» (2005: 163); y ya referido directamente a nuestro autor, dirá: «en 1967, la guillotina consigue un entusiasta comentarista: el crítico Juan Acha» (164). La crítica es contundente y no duda en exponer una opinión que, en consonancia con la teoría que ella ejecuta, contrasta con el proceso real que vive Acha y el medio peruano, y que veremos más detenidamente a continuación. En todo caso, ella se justifica: «si menciono esta carrera paralela entre grupo de jóvenes y el criterio teórico más persistente que los acompaña

¹⁷ Esta propuesta trazada por López es muy interesante, pero en ella hay un desajuste cronológico debido a que el investigador peruano se refiere al trabajo de Acha desde 1968 hasta 1970 y la obra de Traba es de 1973. Pero esta es sólo una anotación.

es para señalar que el cambio se plantea en el Perú como una confrontación y no como un proceso, llegando, mediante tal sistema, a una falsa reducción a dos posiciones antagónicas; por un lado la tecnología, en abstracto, glorificada, opuesta al mito y a los “valores que la sociedad nos ha inculcado en su defensa” y, por otro lado, “la identidad colectiva como un anhelo pasatista, retrógrado y ridículo”, resuelto por encima de todo a conservar el “buen salvaje”» (164). Y en este sentido, aunque Traba justifica el rechazo del expresionismo abstracto precedente por parte de los jóvenes, así como su interés inmediato por los discursos actuales del arte, cuestiona el afán exagerado de Acha por la tecnología y la industrialización, mientras les reprocha su alejamiento de la «identidad nacional», la cual para ella se vertebra ineludiblemente con la tradición indígena, la superación de los estadios indigenistas en la literatura y en el arte con Arguedas, en la primera y Szyszlo en el segundo.

Visto desde nuestra contemporaneidad, las dos posiciones pueden resultar reduccionistas y parciales. Al comparar las posturas críticas de ambos autores, es relevante exponer el planteamiento que Traba propone en un libro fundacional de las artes del subcontinente como es *Dos décadas vulnerables*, sobre el trabajo de nuestro autor y su momento en Perú. Se trata de una de las pocas referencias contemporáneas en el marco de un estudio sobre el arte latinoamericano, y concretamente sobre la escena peruana, pues la autora se refiere a los años 1967 y 1968 en un libro publicado en 1973. Sin embargo, sus postulados van en clara oposición a los defendidos por nuestro autor, no olvidemos que para ella la pintura, el grabado y el dibujo son los lenguajes más acordes con una posible identidad latinoamericana de la plástica regional. Mientras, Juan Acha es un testigo atento a su tiempo y a su entorno, al igual Traba, pero a diferencia de ella entiende, estudia, promueve y practica los nuevos procesos que experimentan las artes visuales durante los sesenta. Procesos que, incluso durante su transcurrir, sufren nuevas versiones, ampliaciones, rupturas, etc., en especial a partir de 1968. En ese paradigmático año, nuestro autor viaja por Europa y es testigo de la estela de las recientes revueltas estudiantiles de mayo del 68 y de los influjos que las protestas sociales tuvieron sobre el arte (TARAZONA y LÓPEZ, 2008: 74). Sin contar con

que Perú también vivirá un gran cambio de gobierno durante el mismo año.

2.3.2.- Juan Acha y la generación del 68

En su ensayo «La generación del 68. Entre la agonía y la fiesta de la modernidad» (s/f), Alfonso Castrillón se adentra en el estudio de un grupo generacional posterior a la generación del 51, la de los abstractos: la generación del 68. Si las pugnas generacionales contienen el impulso de la ruptura con el movimiento precedente y las ansias de permanencia del mismo, aspectos contra los cuales se opone la generación emergente, entendemos que los cambios generacionales entre la generación del 51 y la del 68 no fueron una excepción, e incluso los abstractos se transformarían en un grupo que, en su lucha por imponer sus ideas, llegaron a ser «tan intolerantes como el Indigenismo de Sabogal» (CASTRILLÓN, s/f: 1). Hay que enmarcar esta sucesión en «una época rica y compleja», con muchas influencias venidas de Europa y Estados Unidos; de una gran diversidad de estilos que se dieron auspiciados por el auge de espacios artísticos y del mercado del arte, marcados por sucesos sociales fuera y dentro de las fronteras peruanas que incidirán en la creación artística. En la que además «se practica una crítica de nuevo estilo» (Ibídem), cuyo exponente primordial será nuestro autor. El mismo Acha (1961: 18-19) confirmaba unos años antes el buen momento que vivían las artes contemporáneas en Perú y la sensibilización de los jóvenes artistas ante los problemas del arte de ese momento. Por lo que resulta natural que se produjese un cambio generacional dentro de la plástica peruana, en una década crucial a nivel planetario, y especialmente en un año controvertido a nivel global, pero así mismo determinante por la fuerza de la juventud, como fue 1968.

Castrillón se refiere a ella como una generación «conformada por un grupo de artistas de vanguardia que se plegaron a las tendencias foráneas, el

Pop, el Op, el Conceptual, Filo Furo¹⁸[sic.]» (s/f: 1). Pero además de utilizar el contexto artístico e inmediato para ubicar su acción, el crítico peruano se refiere al contexto político social que no aparece en los escritos de Acha antes citados¹⁹. Destaca el esperanzador período gubernamental de Fernando Belaúnde Terry, quien llegó al poder de la nación en 1963. Un presidente que antes de ejercer como tal fue profesor universitario, aspecto que Castrillón relaciona con el ímpetu progresista que marcó un momento de esplendor político y social que beneficiaría el desarrollo de la cultura en general y de las artes plásticas en particular, por medio de la creación de nuevas instituciones para su difusión, a la par que se renovaban y fortalecían las ya existentes, como la Escuela de Bellas Artes, creada 1919, o la Galería de Lima, fundada en 1947. Castrillón reconoce que el arte del período de Belaúnde ya venía de atrás²⁰, relacionado con la formación del público, la modernización y las influencias foráneas vinculadas con el acceso a la información proporcionada por los incipientes medios de comunicación. Asegura que «fueron los libros de arte, los diarios y las revistas, la radio y más tarde la televisión los que aceleraron el proceso de las influencias foráneas» (s/f: 3), a la vez que «también los críticos de arte, alguno de los cuales había tenido una experiencia europea que le sirvió para impulsar el arte nuevo» (Ibídem).

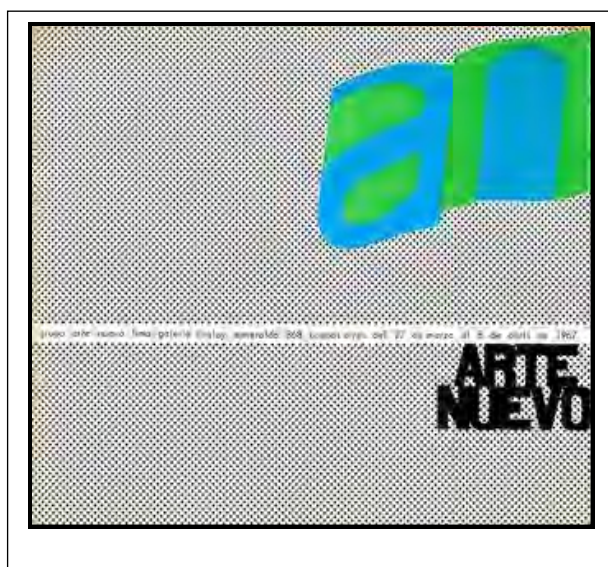
¹⁸ Hard Edge sería el nombre del movimiento en inglés.

¹⁹ El citado texto de Castrillón no está fechado, pero podemos determinar por otras fuentes (<http://www.caretas.com.pe/2003/1770/secciones/cultural.phtml>, consultado el 20 de septiembre de 2014) que es el texto hecho para el catálogo de la exposición que con el mismo nombre comisarió en el 2003 en la sala de exposiciones del ICPNA (Instituto Cultural Peruano Norteamericano), realizada con el apoyo del Banco Sudamericano, y que era continuación de una serie de exhibiciones sobre las generaciones artísticas peruanas que estuvo realizando durante esos años. Allí, la revisión historiográfica que hace es contemporánea, por lo que es común una revisión diacrónica que contemple lo político-social como contexto de trabajo. En los textos de Acha hasta ahora reseñados podemos entender que no se hiciese eco del contexto inmediato de las artes peruanas por dos posibles razones: una, la todavía incipiente sociología del arte; y otra, que reside en que muchas veces estos textos no sólo estaban destinados al público peruano que ya conocía dicho contexto, sino que además eran de rabiosa actualidad, lo que aún no le permitía hacer un análisis diacrónico en este sentido. Lo cierto es que él fue en un principio un crítico formalista, ya que atendía a una necesidad de centrarse en los aspectos artísticos de la obra para excluir del texto crítico cualquier reminiscencia literaria, no ya sociológica, común a la crítica de arte de la época, y contraria a la profesionalización de la práctica crítica que se estaba gestando desde años anteriores en la región.

²⁰ El trabajo de Castrillón se encuentra en el esfuerzo por historiografiar las últimas décadas del siglo pasado en las artes peruanas, así como el de investigadores más jóvenes, como Emilio Tarazona y Miguel López. Estos últimos se han interesado por los experimentalismos y demás tendencias no-objetualistas a partir de los sesenta. En sus investigaciones señalan a tres críticos que documentan tres momentos específicos en relación con estos discursos visuales: Juan Acha, Castrillón y Gustavo Buntix.

Castrillón es quien ubica cronológicamente a una generación que para otros críticos se extiende desde la segunda mitad de la década de 1960 hasta comienzos de la siguiente²¹. Mención especial es el drástico cambio de gobierno ocurrido en 1968: militar, pero progresista según algunos especialistas. A pesar de este matiz, las distintas fuentes apuntan a que la labor crítica de Juan Acha fue crucial en la consolidación de grupos de vanguardia como Serial y Arte Nuevo²². De hecho, su influencia está presente de forma directa en el surgimiento y consolidación en la escena limeña del último grupo, debido a la amistad que unía a Acha con algunos de sus integrantes y a la mención a veces opuesta, sin renunciar a su función crítica, que hizo el autor

sobre las propuestas artísticas de algunos de ellos en prensa.



Catálogo 'Arte Nuevo', diseño de Emilio Hernández. Exposición en galería Lirolay. Buenos Aires, marzo-abril de 1967

Arte Nuevo estuvo formado principalmente por Luis Arias Vera, Gloria Gómez-Sánchez, Teresa Burga, Jaime Dávila, Víctor Delfín, Emilio Hernández Saavedra, José Tang, Armando Varela y Luis

Zevallos

Hetzel. Como grupo pasaría a convertirse «en un catalizador y propulsor de una ofensiva plástica que, junto a otras iniciativas previas y posteriores, consolida años inmediatos de vertiginosas transformaciones estéticas» (LÓPEZ y TARAZONA, s/f: 10). La “consagración” del grupo parte de un hecho: la realización de una exposición paralela al “oficial” Festival Americano de Pintura,

²¹ Miguel López y Emilio Tarazona (2007: 1) consideran que ambas escenas, la de los sesenta y la de los setenta ya avanzada la década, no son continuas, sino que están disociadas y deben entenderse como momentos diferentes en la historiografía del arte peruano contemporáneo, aunque sean cercanos en el tiempo y en los lenguajes empleados, debido a que responden a diferentes posicionamientos críticos y sociales vividos en el país y que se reflejan en su cultura.

²² Interesante es la referencia que se hace en http://www.mali.pe/colec_contemporaneo.php (consultado el 23 de septiembre de 2014).

también conocido como I Bienal de Lima, que fue organizado por el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) en octubre de 1966. A dicha bienal solo invitaron a artistas ya consagrados, como Szyszlo y Ruiz Durand, y a otros vanguardistas como Eielson, Rodríguez Larraín o Gerardo Chávez, residentes en Europa, motivo por el que les era complicado asistir —al parecer también recibieron invitación algunos de los artistas de Arte Nuevo, pero tardíamente—. Alfonso Castrillón (s/f: 14) señala que la exposición-protesta fue realizada en la Galería El ombligo de Adán y a ella invitaron a un miembro del jurado del Festival, Jorge Romero Brest. El argentino, según nos comenta el crítico peruano en su ensayo, quedó «gratamente impresionado» con la muestra y les interrogó: «¿Por qué no los han invitado al Festival?» (15), a lo que siguió un silencio y risas nerviosas por respuesta. Hay dos aspectos a destacar en este sentido. Para Castrillón «lo interesante de la protesta es, por una parte, que deja abierta la grieta generacional con los artistas mayores “oficialistas” y, por otra, que los artistas se valieran de expresiones vanguardistas para hacer notar su descontento» (Ibídem). Expresiones como el Pop, el Op, el *happening* y las ambientaciones que se hacían emergentes y, como tales, requerían su lugar dentro de las prácticas artísticas peruanas. Aunque, como señala el mismo crítico, siguiendo esta idea «el valor estético quedaba en un segundo plano frente al reclamo ético» (Ibídem). Por otro lado, Francisco Godoy Vega (2013: 149) ve en este hecho un síntoma del trauma del arte peruano ante la carencia de un museo de arte moderno pues en dicha exposición el «trauma se podría rastrear.... [debido a que] muestran sus obras en una ferretería abandonada bautizada como “el ombligo de Adán” y propuesta como el futuro museo de arte moderno». Una galería que para Godoy ya no es tal, sino una ferretería, un espacio alternativo que irónica pero asertivamente se instaura como el espacio de exhibición del arte peruano más experimental. Sin olvidar otro significado que esconde este «gesto», tal y como señalan López y Tarazona (s/f: 10): Adán no tiene ombligo, por lo que es un contestatario símil que podemos extrapolar a que el Perú, su arte y sus artistas tampoco tienen museo de arte moderno.

Estos antecedentes son indicativos del nivel de las artes visuales de esos años, pero a pesar de su importancia fue la exposición de 1966 la que

consiguió visibilizar diferencias, mutaciones generacionales que marcarían definitivamente el desarrollo artístico del país andino. Para López y Tarazona (s/f: 10) es posible que tuvieran influencia directa de un evento muy similar realizado en Córdoba y presenciado por Luis Arias Vera y Jaime Dávila. Por su parte, nuestro autor contemporáneamente a los hechos «saluda este momento como la incursión del vanguardismo en nuestro país: una propuesta que contravendría la plástica dominada hasta entonces por un romanticismo lírico, intuitivo y autobiográfico» (de Juan Acha in LÓPEZ y TARAZONA, s/f: *ad locum*, 10).

No obstante, ésta no había sido la primera exposición de este tipo en Perú, pues algunas exhibiciones precedentes gozaron de mucha prensa y prepararían el camino a lo ocurrido en 1966. Así, bajo la influencia de las visitas de Romero Brest, por un lado, y de los viajes de Acha por otro, quien compartiría con los jóvenes artistas sus experiencias fuera del país, la irrupción de una nueva vanguardia parecía imparable (LÓPEZ y TARAZONA, s/f; CASTRILLÓN, 1981). Uno de los resultados de estas sinergias fue la exposición realizada en 1965 «Mimuy» que, según López y Tarazona (2007: 4), «can be regarded as the first of these irruptions». Fue patrocinada por la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería e inaugurada en el IAC por tres jóvenes artistas estudiantes de arquitectura: Mario Acha —hijo de Juan Acha—, Miguel Malatesta y Efraín Montero. «Mimuy» utilizó el espacio y los objetos con la finalidad de repensar la situación del arte. En un texto de 1981, Castrillón (1981) señalará con respecto a la exposición que «medio en broma y un poco en serio, ésta fue la primera advertencia sobre la institucionalización de cierto tipo de pintura que, como el expresionismo abstracto, angostaba el horizonte creativo de los jóvenes pintores» (5).

Al día siguiente de la inauguración de «Mimuy» se presentó en la Galería Cultura y Libertad una segunda muestra de Luis Arias Vera: «Escenografía para un folklore urbano...» que también apuntaba a una línea vanguardista. Justo al día siguiente, le siguió una tercera del mismo corte neovanguardista, la exposición de Gloria Gómez-Sánchez en la Galería Solisol

titulada «Yllomomo». Para los investigadores la continuidad de las exposiciones debe ser leída desde la emergencia de unas expresiones que no podían posponerse más (LÓPEZ y TARAZONA, 2007: 5). Una emergencia que tuvo su contestación crítica en los textos de Acha en prensa, en uno de los cuales se puede leer que: «The reality that these three exhibitions will evidence is clear: the painters of the latest generations refuse to paint; the picture is not enough for them and they abandon it. They prefer to conclude in their way, and in space, what they once painted on canvas. And if they do not construct, they select objects of everyday use, isolate them, assemble them or accumulate them (de Juan Acha in TARAZONA, 2007: *ad locum*, 4).

Las tres exposiciones de 1965 fueron el preámbulo a la muestra de 1966 promovida por Arte Nuevo, una agrupación heterogénea que propulsó la experimentación entre las emergentes generaciones de artistas peruanos. Acha no solo apadrinó muchas iniciativas, sino que cumplió una labor de mentor y maestro de uno de los cambios generacionales más importantes de las artes peruanas contemporáneas. Sus viajes, sus lecturas tanto en inglés como en alemán, su estudio constante, fueron recursos que puso al servicio de los jóvenes artistas y que servirían de base para su fortalecimiento profesional dentro del medio artístico peruano. Los artistas de la época «están de acuerdo en que Acha fue el crítico mentor, que sin embargo no imponía sus criterios y buscaba el parecer de la gente joven e invitaba al diálogo; pero cuando disentía lo hacía notar sin reparos ni falsa cortesía» (CASTRILLÓN, s/f: 21). Hay dos aspectos que encontramos consolidados en el Acha de la década de 1960 que se instaurarán como constantes en su trabajo profesional: una curiosidad por el arte presente, entendido como lo actual, y su dedicación a la juventud.

Una vez más, la creatividad de los artistas peruanos fue respaldada desde las instituciones culturales, más o menos independientes, como el Instituto de Arte Contemporáneo o la Galería Arte y Libertad, con la que nuestro autor estuvo muy relacionado, y en la cual, por medio de sus gestiones, expusieron algunos de los integrantes de Arte Nuevo. Otro espacio que se alzaba desde el terreno mismo de la práctica artística, fundado por artistas que

trataron de combatir la hegemonía del IAC, fue la Fundación para las Artes que se inauguró en 1966. Sobre las instituciones artísticas, en la entrevista ya citada concedida en 1981 a Miguel Lamas (1981: 77), éste le pregunta a Acha sobre «los sesenta y su influencia a través del Instituto de Arte Contemporáneo del Perú», a lo que nuestro autor contesta: «El IAC concentró las preocupaciones vanguardistas de la época, algo que hoy resulta ridículo. Pero en ese entonces había una crítica militante y todos estábamos luchando por apoyar las tendencias ausentes o que estaban débiles frente a otras. Para esta finalidad dejé a un lado mi gusto o punto de vista personal y me dediqué a visitar artistas, a conocer jóvenes para discutir con ellos los problemas de la época». Hay una necesidad de entender y cuestionarse el entorno, mundial y local, de ceder espacios a una diversidad de lenguajes que ya desde 1965 van apareciendo en el arte peruano, y cuya impronta se va haciendo cada vez más presente como consecuencia de los sucesos políticos, económicos y sociales que reclaman un posicionamiento en las esferas culturales y, con ellas, artísticas. Se escuchan las protestas de la juventud en las calles del mundo, Acha lo sabe, y parece querer escuchar y darle voz y espacio a los que se manifiestan a su alrededor, ahora más que nunca. La posición crítica de Acha se vuelve militante, o acaso nunca ha dejado de serlo.

Por fin llegamos a 1968, año que le da nombre a la mencionada generación de Castrillón. Y con ella a esa creatividad manifiesta durante los últimos años en la escena limeña, impregnada de experimentalismo y cuestionamiento constante, que tuvo un momento de inflexión ese año. Si vamos de lo mundial a lo local, tenemos las protestas juveniles que sonaban en las avenidas exigiendo un cambio radical en Europa y en otras partes del mundo; mientras, en Perú el presidente Belaúnde Terry era obligado a abandonar el mando y en su lugar se establecía una Junta Militar que, aunque sin querer ser una dictadura al uso, en un primer momento enmarcó sus políticas dentro de aspiraciones sociales, cuando en realidad «era un intento corporativista de absorción, por parte del Estado, del proceso político en su totalidad, y una consecuente despolitización de las organizaciones generadas desde la ciudadanía» (TARAZONA y LÓPEZ, 2008: 70). Si bien la paradoja del

gobierno militar se alzó al principio como una posibilidad social que parecía reflejo de lo que ocurría fuera de las fronteras peruanas, a medida que el tiempo avanza la real inclinación de su agenda política y social irá mostrando su vertiente militar y dictatorial, más represiva y autoritaria. Pero no nos adelantemos, todavía en 1968 el arte peruano, o por lo menos su fracción más joven y experimentalista, apoyada por Juan Acha, continúa con una serie de propuestas que buscan cuestionar los modelos establecidos en la práctica artística. Los investigadores Emilio Tarazona y Miguel López lo entienden como «una suma de iniciativas que, en medio de este clima de reformas orgánicas, se erige sobre el trasfondo mismo de una actitud de abierta discrepancia con los modelos de producción e instrumentalización cultural existente» (2008: 70).

Acha visitó Europa a finales de ese año y pudo ver los coletazos de las protestas estudiantiles y su reflejo en las artes visuales europeas, en los artistas y en los grandes eventos como en la Documenta de Kassel y la Bienal de Venecia. Su experiencia fue socializada con los jóvenes artistas a su regreso y, una vez más, fungiría de nexo entre la escena local y las últimas manifestaciones de la plástica internacional, a lo que se adiciona la influencia de otros procesos artísticos relevantes en la región y muy influyentes en Perú como el caso argentino, con Romero Brest y el Instituto Di Tella que éste dirigía. Pero a diferencia de otros viajes, de otra transmisión de sus experiencias, a partir de ese momento el proceso de cambio experimentado en el mundo y en el arte sería interiorizado de forma diferenciada por nuestro autor. En él ocurrió un proceso de incuestionable valor para entender su faceta profesional y los intereses que lo movieron por esos años, que él mismo describe de la siguiente manera: «otro de los factores fue mayo del 68, que dio lugar a que, al igual que muchos artistas, yo abandonara por dos años la crítica de arte al darme cuenta de que todo ese vanguardismo no conducía a nada. Allí se inició el final de la euforia» (LAMA, 1981: 77). En las declaraciones de Acha hay mucha información que es pertinente desglosar para poder revisar atentamente lo que le ocurrió dentro del marco de la historia del arte peruano y también latinoamericano del siglo xx.

El proceso de desmaterialización del arte, acompañado del cuestionamiento de las instituciones artísticas que ocurría fuera, pero también dentro de las fronteras de su país, volvían innecesaria una crítica de arte tal y como Juan Acha la venía ejerciendo desde hacía diez años. No sólo el abandono de la pintura, sino la conversión del artista en teórico hacían que se volviese inoperante el oficio crítico, mientras que lo efímero del objeto artístico, muchas veces transformado en acto, en gesto, marcaba lo innecesario del museo y la galería como contenedores y preservadores de la obra de arte. Con todo esto a su alrededor, Acha dejó de escribir crítica de arte porque entendió que el proceso del arte contemporáneo necesitaba otro tipo de acción, a la que aludiremos en breve. Y es justamente en ese nuevo proceso donde se inscribe el arte peruano y su vanguardia, ahora diferente de la de finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta, que parecen dos momentos distintos que han dejado de representar los mismos valores que él defendía por ese entonces.

En este sentido, sí hay un fin de la euforia, que pasa por una fase de reajuste de sus coordenadas profesionales para poder entender el arte de su momento. Es un punto en el que parece hacerse patente esa consecuencia de la «estética del deterioro» que planteaba Traba, al entender al arte de la región como una expresión colonizada y de simple emulador de las importaciones que recibía desde fuera, de los centro de poder, aunque veremos que no es tan negativo como la argentina planteaba. Ese vacío de significados, ese final del progreso artístico debido a su desmaterialización hace que Acha se replantee su oficio como crítico. Tarazona y López (2008: 74) consideran que «si a mediados de los sesenta su mirada despierta las inquietudes de muchos de los artistas que algunos años antes propician una nueva irrupción de la vanguardia [entiéndase Arte Nuevo], este nuevo impulso obliga al crítico a repensar el lugar de la modernización y el desarrollo —los cuales antes habían ocupado un eje central en su reflexión— con la nueva perspectiva revolucionaria del gobierno militar que toma el poder durante su ausencia». Comprendemos así muchas de las críticas que se emitieron hacia él, debido a que su exacerbado entusiasmo por la tecnología y la industria como vía para el desarrollo cambia a partir de

1968, con lo que debemos tener en cuenta su conjunto para no ofrecer un perfil sesgado de su biografía y de su obra durante la década de los sesenta y comienzo de los setenta. Y es que aquí radica la sensación manifestada por Acha cuando afirmaba que «tanto vanguardismo no conducía a nada». Por un lado, repiensa los valores de la vanguardia que, a pesar de contener aspectos negativos derivados de la «estética del deterioro», nuestro autor dirige por un camino distinto, partiendo de «una concepción política de vanguardia y revolución que Acha asume en oposición a otra noción de “vanguardia” entendida por algunos desde un plano exclusivamente estético» (Ibídem). En este punto, «replica los signos de una escena artística limeña que, a fines de los sesenta, convertía el discurso “vanguardista” en un “divertimento del verano”», y critica manifestaciones apoyadas por el IAC, otrora uno de los centros difusores de la vanguardia. En una entrevista que realizan a Miguel López en referencia a la exposición que comisarió junto con Emilio Tarazona en 2007, «La persistencia de lo efímero. Orígenes del no-objetualismo peruano: ambientaciones/happenings/arte conceptual (1965-1975)», a la que aludiremos más adelante, el investigador y comisario se refiere al proceso experimentado por Acha con respecto a la vanguardia por medio de «un desplazamiento de lo que llama *vanguardia formal* (el op-art, el pop-art, etc.) hacia el *activismo cultural* (el arte conceptual, las acciones e intervenciones, etc.). Un tránsito que convierte al arte en una herramienta capaz de incidir en la sociedad y poner en cuestión lo establecido. Es claro que aquí el crítico le confiere al arte un compromiso mayor» (FLORES-HORA, 2007: s/p). Y es en el activismo cultural donde reorganiza y replantea su trabajo en el arte a partir de ese momento.

Su alejamiento de la crítica de arte representó justamente una toma de posición dentro de una escena artística más activa. En 1969 Juan Acha se dedicó a la organización de exposiciones de arte de artistas jóvenes (PJA: doc. 1). Es decir, que del apoyo realizado por medio de cierto liderazgo dentro de la juventud artística del Perú, tanto en cercanía como por medio de su crítica en prensa, pasa a la promoción y visibilización de la obra de los jóvenes artistas en exposiciones que se hicieron «gracias a su estímulo» a comienzos de la década de 1970, «que pueden inscribirse dentro de la vanguardia beligerante»,

centradas en ambientaciones y que tuvieron lugar en la Galería Cultura y Libertad. Los artistas que participaron en ellas estaban recién egresados de la Escuela de Bellas Artes: Ernesto Maguiña, Consuelo Rabanal, Eduardo Castillo, Leonor Chocano e Hilda Chirinos (CASTRILLÓN, 1981: 6). No cabe duda de que éste fue el siguiente paso en su apoyo a las «nuevas promesas», tal y como denominó a los artistas emergentes en su monografía de 1961. Pero en realidad fue más allá, ya que en él se ejecutó un desplazamiento profesional en varios aspectos adicional al arriba señalado, debido a que además de estas exhibiciones, el propio Acha organizaría una exposición en la que él mismo participaría como “artista”.

La exposición en cuestión se denominó «Papel y más Papel. 14 manipulaciones con papel periódico» y fue realizada entre el 9 y el 21 de junio de 1969 en la Fundación para las Artes. Para ella convocó a artistas de la escena emergente para realizar una ambientación de forma colectiva cuya materia prima fue el papel periódico. Tarazona y López ofrecen una descripción de la exposición (2008: 70-71), del carácter efímero de la propuesta y del cuestionamiento de los medios masivos de comunicación tan en boga en esa época. Con el papel de periódico cubrieron las paredes de la sala y se construyeron figuras aéreas, columnas, una serie de formas realizadas que buscaban conferir distintos espacios y sensorialidades. En «Papel y más Papel...» los participantes se autodenominan «manipuladores» en oposición al «seudo- prestigio de aclamarse *artistas*». En ese gesto de hacerse llamar de la misma manera que se denomina a cualquier operario de imprenta, nosotros vemos no sólo la negación del estatus de artista, como apuntan los investigadores, sino que además consiguen que el proceso creativo y expositivo se maquine, funcionando como un engranaje de obreros. La finalidad de esta “máquina” humana pasa por dotar a las frágiles piezas que forman la exposición y la sala en sí de un carácter efímero e irreplicable, repeliendo a su vez cualquier registro de autoría, «disolviéndose así como una sociedad anónima reproducida y desdoblada, masivamente impresa» (71). La exposición se completaba con un volante impreso que recogía los términos «papel» y «periódico» extraídos de una enciclopedia, gesto conceptual que buscaba «que la atención del espectador se desplace sobre el “material”,

entendido como el aparente espacio influyente de la información» (Ibídem). Complementando el significado que puede contener una obra de este tipo, interesa especialmente el hecho de que Acha la haya ideado, a la vez que participado en ella en igualdad de condiciones, aspectos que muestran su necesidad de deslocalizar la acción del crítico o, como señalan los investigadores, de «advertir la voluntad deliberada de resignificar su rol como operador cultural, contaminando su campo de actividad y poniendo en cuestión su pretendido lugar» o como él mismo le decía a los participantes, según el artista Jorge Bernuy: «Si él estaba hablando de arte, por qué no hacerlo» (Ibídem). Así, nuestro autor se arremanga y pasa de la palabra a la acción. El lenguaje que encuentra se enmarca dentro de lo colectivo materializado en una ambientación de corte conceptual. La desmaterialización del objeto se hace patente en la propuesta, así como esa aspiración cooperativista del trabajo tan presente en los primeros años de la Junta Militar al mando de Juan Francisco Velasco Alvarado. Sin embargo, no será el único acto artístico que tenga a Acha como protagonista.

Al año siguiente, el artista Rafael Hastings regresa por una temporada a Perú y realiza una exposición en el IAC que continúa con el repunte experimentalista. La comunicación a los medios que hace el artista de su exposición es bastante sugestiva y con una proposición como «Hastings enjuiciará la pintura peruana» publica una nota en la prensa en la cual destaca, además, que abandona la pintura (TARAZONA y LÓPEZ, 2008: 76). La exposición se divide en dos partes; en una de ellas coloca diagramas o cuadros sinópticos compuestos de textos sobre cartulinas blancas manuscritas, a través de las cuales expone un desarrollo que cuestiona la *evolución* de la pintura peruana (Ibídem). Mientras que ocupa la otra pared con carteles y letras negras para describir por medio de esquemas la vida y formación del crítico peruano Juan Acha (CASTRILLÓN, 1981: 6). López señala que sobre Acha, Hastings describe «desde sus características personales —51 años, ingeniero, etc.— hasta sus relaciones con el medio en un sentido social y político» (FLORES-HORA, 2007: s/p). Sin duda alguna, una propuesta muy evocadora de los cambios y los hechos que estaban direccionando al arte peruano por medio de

un «método [que] renuncia a la idea de disociar la actitud de comunicación informativa de la propiamente artística, construyendo una lectura sintética de la historia del arte local y un enfoque incisivo de quien entonces era su crítico más influyente» (TARAZONA y LÓPEZ, 2008: 76), Juan Acha.

Lo cierto es que por esos años las tendencias experimentales toman un nuevo cariz, centradas en el cuestionamiento del arte, su historia, instituciones y personalidades influyentes, como es el caso de nuestro autor, quien, además, celebra estos procesos y a sus protagonistas. Un hecho prometedor donde, según López y Tarazona (s/f: 10) Acha ve «el germen de una revolución anhelante que propugnaría transformaciones políticas, sociales y culturales. Un “despertar revolucionario”²³ capaz de modificar los valores de la sociedad. Una revisión de preceptos inculcados que él vincula a las primeras irrupciones de un arte conceptual y a un activismo que, sin embargo, en el Perú parece diluirse lentamente ya entrados los años setenta». Pero aclaraba y explicaba: «los revolucionarios o guerrilleros culturales no sólo quieren destruir. Ellos buscan lo que la gente más teme: la libertad de comportamientos individuales dentro del respeto humano (...) [porque] Estamos tan acostumbrados a pensar y obrar apoltronados en sistemas, definiciones y valores, que no podemos resistir ni comprendemos que otros sean libres o quieran serlo» (de Juan Acha in TARAZONA y LÓPEZ, 2008: *ad locum*, 78). Y en ese sentido, se da un arte que busca liberarse, criticar su situación, utilizarse para cuestionarse y que tenía al experimentalismo como expresión necesaria y recurrente. A pesar de que el esplendor sería breve, nos interesa destacar la participación activa de nuestro autor en todo el proceso y lo significativo del mismo para la escena artística peruana y para la evolución crítica de Acha²⁴.

²³ Acha publicó el texto «Risveglio Rivoluzionario» —que en español se traduce como despertar revolucionario— en la revista italiana *D'Ars* 55. (año XII junio de 1971 pp.22-39). Para Tarazona y López este artículo describe el espíritu experimentalista del arte peruano en 1970 —año en el que según estos investigadores se escribió— desde una postura revolucionaria y con ello crítica, activa y activista, acorde a lo planteado por nuestro autor y en consonancia a ese deslazamiento que su pensamiento y acción dentro del arte experimentó desde 1968. Son varios los artículos que Acha publicó por esos años que trataron el «despertar revolucionario» y la idea de activismo y guerrilla cultural. El que publicó en Italia es uno de los que más abiertamente trata el tema, enfocado además en las artes contemporáneas de su país.

²⁴

Y también su valor para la historiografía del arte peruano del siglo XX.

De esta manera, su perspectiva sobre la vanguardia cambia y en él se ejecuta una mudanza de visión sobre su problemática, en relación a la idoneidad con respecto a las realidades de los países del Tercer Mundo, como correspondería a los latinoamericanos. En un ensayo publicado en París en 1970, «Vanguardismo y subdesarrollo»²⁵, plantea la contradicción que implica relacionar dicho concepto con un territorio subdesarrollado, aunque no ocurra lo mismo en otras áreas que, no olvidemos, él conoce bien, como son las ciencias y las tecnologías. Con ello, señala el punto del conflicto: el desarrollismo — aunque todavía no utiliza este término para describirlo—, centrado en lo material, que nos ubicaría en «el mundo de los objetos, cuyos cambios se creen equivocadamente anodinos: el uso de los objetos más modernos no comprometería seriamente nuestro modo de pensar o sentir» (1970: 13). Si bien esto pasa con los estilos de vida y se asumen la importación, asimilación e imitación como parte inherente al progreso, no ocurre lo mismo cuando nos referimos a «las manifestaciones artísticas importadas». Todos los revolucionarios y evolucionistas protestan contra la presencia de la vanguardia artística internacional en nuestros países, criticando sobre todo su inautenticidad y para él no existe una razón válida al respecto, aunque ve el problema en el hecho de que «creen a pies juntillas en la existencia de una identidad nacional hecha y derecha. Exigen a los artistas tenerla en consideración o llevar a cuentas en todo momento los problemas elementales de la mayoría» (Ibídem). Posturas que convierten al arte en un problema, en si muestra o no la realidad nacional o colectiva, «cuyas características cada uno establece dogmáticamente, empleando por lo general esquemas mentales propios de la defensa de un sistema social subdesarrollado, que justamente todos deseamos superar» (14). Contrasta con la opinión de críticos como Marta Traba, ya que justamente se busca combatir la «resistencia a los cambios de mentalidad [que] postra toda fuerza creadora (...) [y que] es indispensable ir emprendiendo los cambios mentales requeridos por la invención tecnológica, el descubrimiento científico, la hipótesis intelectual y la creación artística,

²⁵ Publicado originalmente en París en la *Revista Nuevo Mundo/América Latina* 1970 Sep/oct., N° 51/52, aunque se encuentra en la recopilación realizada por la Galería de Arte Nacional de Caracas en 1984. La información completa está en la bibliografía.

verdaderos componentes de la cultura» (14-15).

Acha instiga a aceptar un cambio, o varios, tal y como él mismo ha experimentado. No deja su postura crítica, no concede adjetivos positivos si no está de acuerdo; por tal motivo se queja de los indigenistas por románticos; pero también de los artistas que hasta hace poco creían en la revolución política o en la aculturación de la mayoría que representaba lo nacional dentro de eso que consideran lo nacional. Porque ahora «algunos artistas e intelectuales se niegan a dedicar sus energías y tiempo para incorporar a las mayorías a un sistema que ellos rechazan» (1970: 15). Así, los artistas han topado con la necesidad de prevenir a la sociedad contra el consumismo, tal y como ya lo hacen artistas de vanguardia de países industrializados. No les satisface el poder político o la distribución de los bienes entre la mayoría, sino que emprenden una «verdadera revolución cultural», y, si es así, «un artista de avanzada» es necesario como un guerrillero o propagador de ideas políticas (16). Por este motivo, nuestros artistas al denunciar a la sociedad de consumo por medio de sus obras de vanguardia, partirían de nuestra realidad del Tercer Mundo, previendo errores y participando y haciendo partícipe al público de los adelantos tecnológicos, ya que «se trata de vanguardia: ir adelante». Si las clases dominantes se benefician de los adelantos cuánto y más aún el artista, que, de paso, tiene que «lograr proposiciones que sean realmente eficaces para romper lo establecido por esta clase [la dominante] y desvirtuar los métodos modernos de opresión y defensa que ésta emplea» (16-17). Con un tono contundente, en el que trata de entender los distintos enfoques para llegar al suyo y exponerlo dentro de su experiencia, con las limitaciones que pueda tener, pero también con la voluntad siempre de dialogar con el resto de posturas y con su tiempo, nuestro autor construye su propuesta. Su posición pasa así por un continuo reestructurarse, siempre beligerante, con la cual Acha empieza a revisar lo local, la realidad ahora latinoamericana, no sólo peruana, desde las contradicciones de la práctica artística de las neovanguardias. En el siguiente capítulo profundizaremos en varios de los aspectos aquí tratados. Pero sirva lo expuesto para trazar un mapeo de los cambios en el entorno y con ello en el enfoque del pensamiento de Acha durante este período.

2.3.3.- Estructuración del pensamiento crítico

Alfonso Castrillón señala que en 1969 nuestro autor se «empeñó» en el diseño de un «proyecto de gran envergadura»: un ciclo de conferencias agrupadas bajo el título «Nuevas referencias sociológicas de las artes visuales: mass media, lenguajes, represiones²⁶ y grupos», que dictaría en la Galería Cultura y Libertad (s/f.: 6). Si bien desde 1964 Acha ya se había propuesto sus objetivos divulgativos y pedagógicos por medio de la relación con jóvenes artistas con quienes compartía sus experiencias y viajes, «practicando desde entonces una crítica activa que ha tomado con el tiempo forma y cuerpo de Teoría» (CASTRILLÓN, 1981: 5), será un lustro después cuando materialice estas inclinaciones en formato de conferencias y casi diez años más cuando publique su primer libro de teoría del arte, sin olvidar que durante esos años no está escribiendo crítica y busca otros medios de relación con el arte. El testimonio de Castrillón, como parte de esa época, y el posterior estudio que hace desde su trabajo como comisario de exposiciones y su cátedra en la Universidad Ricardo Palma, han sido claves en nuestra investigación. Por medio de sus artículos, y también del libro de Lauer, hemos podido recuperar datos hemerográficos de la etapa peruana de nuestro autor y entender su trabajo y posturas en relación con lo que ocurría en su medio artístico, en el momento en el cual comenzó a involucrarse en el arte de su país natal. De la misma manera, podemos destacar la labor del trabajo más reciente de Emilio Tarazona y Miguel López, quienes buscan justamente investigar y legitimar otra parte de la historiografía de las artes plásticas y visuales que hasta la fecha había sido relegada de los grandes discursos del arte de la nación andina, no sólo por lo crítico de estas posturas, sino también por la escasa documentación que, sobre las obras y la época en sí, se conserva.

²⁶

Sin duda alguna detrás del uso de este término y de su inclusión en el título del ciclo de conferencias encontramos una clara alusión a la situación militarizada del Perú en esos años, que a pesar de no considerarse dictadura, implica el control ciudadano común bajo un mando gubernamental de este tipo.

Volviendo al ciclo de conferencias, el mismo Castrillón conserva y menciona las «copias mimeografiadas entregadas por Acha luego de las conferencias, fechadas el 24 de octubre de 1969» por lo que deduce de ellas el objetivo que motivó a nuestro autor a realizar las charlas: «establecer nuevos puntos de vista que permitan un mejor enfoque, ordenamiento y comprensión de las actuales manifestaciones artístico visuales (tal y como es obligación del crítico)» (7).

A finales de la década de 1960 nuestro autor conocía el medio artístico limeño, el foráneo, las carencias del primero, las competencias del segundo, ayudado por sus conocimientos de idiomas que le permitieron, junto con sus frecuentes viajes, mantenerse al día de los vaivenes teóricos y la emergencia de los nuevos lenguajes artísticos de fuera y de sus posibilidades dentro de su país. Razones que, unidas a una vocación firme y a un claro compromiso con el arte, hicieron que se propusiese el vasto esfuerzo intelectual de «difundir las nuevas teorías estructuralistas en un medio no académico, cuando muy pocos profesores universitarios comenzaban a interesarse en ese campo» (CASTRILLÓN, s/f: 7). En total fueron cinco conferencias con estructuras muy ordenadas, para ir de lo general a lo particular. Según Castrillón, en la primera «presentó el pensamiento de Innis y McLuhan indicando los cambios que habían producido en la sociedad»; en la siguiente, denominada «Lenguajes I», hace una revisión del estructuralismo y los aportes de Levi-Strauss, Barthes, Althusser, Lacan y Foucault. Una tercera dedicada «a la Semiología y a la Estética Tecnológica»; seguida de otra dedicada a las represiones y el pensamiento de Marcuse, y la última a los Grupos: «en la que abordó el problema teórico del arte en nuestro medio» (CASTRILLÓN, s/f.: 6), medio el peruano, se entiende.

Sin duda alguna, es un programa completo y necesario para entender los procesos por los que atravesaba el arte mundial y con ello comprender las aspiraciones y acciones del peruano en ese momento. Nos interesa la mención de este trabajo por dos motivos principales. Primero, porque es el germen de su trabajo teórico y de publicaciones ulteriores en las que también predomina

una vocación por ilustrar el arte latinoamericano por medio de sí mismo, pero sin dejar de dialogar con su contexto internacional. Relacionado con lo anterior, es importante mencionar la sistematización de las acciones que conforman el arte, ya que en las conferencias desea ignorar las generalizaciones y superar la disyuntiva en torno a si el arte peruano es mestizo o autóctono, porque considera que «lo acertado sería preguntarse ¿cómo funciona hoy el arte en el Perú y qué dirección tiene actualmente?» (de Acha in CASTRILLÓN, s/f: *ad locum*, 7), y para ello habría que revisar los procesos: la producción, distribución y el consumo del arte peruano. Justo aquí radica el segundo motivo por el que resaltamos su relevancia, debido a que Juan Acha abordará las mismas acciones en las principales monografías que publicará en lustros posteriores en México, la primera en 1979. Y que responderían a esa fase que el mismo Acha ubica a partir de 1977, momento en que «nos dimos cuenta de la necesidad que teníamos los críticos de arte de los países latinoamericanos de producir no sólo conocimiento de la obra criticada, sino también de teorías de nuestra realidad estética inmediata o nacional» (ACHA, 1994: 1). Proceso que obedece a su vez al cambio epistemológico del arte y con ello de la función del artista y, por supuesto, del crítico en un momento en que el artista ejercía además como teórico. Por tal motivo, nuestro autor se volcó en la faceta de teórico del arte. Pero no son los únicos aportes que aparecen en su primer ciclo de conferencias y que estarán constantemente presentes en sus siguientes escritos: también aborda «los grupos de consumo artístico» o el problema de las importaciones, entre otros aspectos determinantes para un conocimiento profundo del arte peruano de su época. Lo interesante es que en los apuntes de 1969 podemos rastrear un interés más perfilado, centrado en las carencias, pero a su vez en las particularidades de las artes visuales del Perú, aunque luego recalará en un espacio mayor, como es el del arte del subcontinente latinoamericano.

2.3.4.- Tocar techo: fin de la etapa peruana

Los primeros años de Juan Acha dentro del arte en su Perú natal coincidieron con una época de grandes cambios en las prácticas artísticas y con ello en su elaboración crítica y teórica. La llamada a la modernización de los lenguajes del arte —con la abstracción a la cabeza— y la irrupción de las vanguardias artísticas convergieron para elaborar un escenario privilegiado para un profesional que comienza su carrera en el arte, con una preocupación encauzada por el valor de la actualidad y de la juventud; aspectos inherentes a su personalidad que denota en su perfil profesional y que no podría conseguir mejor aliciente que todo lo que le rodea en el Perú de mediados de siglo con una incipiente escena local. El cambio de paradigma que significó 1968, tanto personal como globalmente, lo llevó a un reciclaje de sus creencias, ideas y acción en torno al arte que generaría nuevas sinergias entre él y la escena peruana de finales de los sesenta y comienzo de los setenta. Tampoco cabe dudar del hecho de que Acha era un privilegiado tanto por su educación como por sus intereses, que iban totalmente en sintonía con esa renovación en proceso del arte vivido en el país andino. De esta manera, nuestro autor, más allá de su formación inicial, contó con distintas variantes, como sus conocimientos del arte occidental de primera mano, su manejo idiomático, su sensibilidad, compromiso y disciplina, que se convirtieron en valores para el desarrollo de una carrera exitosa dentro de las artes visuales peruanas. Y así fue, como se concluye del breve recorrido que hemos presentado por sus primeros once años dentro del arte. Pero, a pesar de su mérito, del trabajo realizado en la actualización crítica, el apoyo y compromiso con los jóvenes artistas, su labor pedagógica tanto con la juventud como con la audiencia, etc., el crítico no encontró ni el espacio ni el auditorio idóneo para continuar trabajando en su país. Para Castrillón el problema radicaba en que «Juan Acha estaba deslumbrado con la idea de “desarrollo”, identificable con la industrialización» y al «entenderse que los cambios se realizarían a nivel del desarrollo industrial y no en el terreno de las relaciones de producción» esto quedaba «como una iniciativa estimulante, desde luego, pero con un efecto de decaimiento ante la realidad, como pronto pudo notarse» (CASTRILLÓN, s/f:

21).

El ímpetu de Acha no estaba en sintonía con la realidad peruana. Castrillón es contundente: «Juan Acha adelantó una teoría que no pudo tener eco en los artistas de entonces, porque el industrialismo, siempre incipiente en el Perú, no permitió el uso de modernas tecnologías (como por ejemplo en Argentina el uso del acrílico en los años sesenta), ni los medios de comunicación, como proponía McLuhan en sus utopías» (s/f: 21). O, a pesar de que ciertamente sus postulados sí pudieron calar en la comunidad artística, como el mismo Castrillón afirmó y como lo demuestran las páginas anteriores, el problema es que en el contexto general esas propuestas carecían del ajuste necesario a un medio como el peruano, que recién se instauraba en la modernización y en las vanguardias casi simultáneamente, y en el cual los cambios políticos serían determinantes. Pero si bien estas declaraciones de Castrillón corresponderían al trabajo de Acha antes de la “crisis” del 68, las causas del fin de su etapa en Perú parecen ser un poco más complejas. Aunque no podemos profundizar en estos últimos aspectos ajenos a nuestra investigación, sí debemos aproximar una reflexión en lo concerniente al quehacer profesional de nuestro autor y cómo éste tuvo en su contexto inmediato muchas oportunidades, no exentas de problemas.

Podemos decir que con poco más de doce años de carrera en Perú, el trabajo de Juan Acha llegó a un techo profesional, por motivos que tienen que ver con su propia idiosincrasia, acuciada por el mismo medio artístico limeño y que sin duda empeoró por el golpe de estado realizado en 1968 por el autodenominado Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas. El golpe impuso un fin abrupto a la legislatura de Belaúnde Terry que, a pesar de sus avances, se vio sacudida por una fuerte crisis económica que aceleró la respuesta militar. Es decir, la situación política de Perú imprimió un carácter a la cultura que seguramente no fue beneficioso para Juan Acha y su visión de las artes en la nación andina. Aunque al principio él sí estuvo abierto a colaborar desde su área de conocimiento, animando al grupo de artistas con los que trabajaba a hacerlo también, con una serie de acciones artísticas pensadas para colectivos de obreros y campesinos, finalmente desde el gobierno se les

ignoró (LAMA, 1981: 77). Acciones seguramente propuestas desde la necesidad de revolucionar desde lo colectivo, desde lo social y teniendo al arte como medio crítico y de conocimiento, porque «la transformación de las estructuras socioeconómicas —aún la más radical— no es suficiente para cambiar las bases de la mentalidad humana y, por ende, de la sociedad. Indispensable resulta la compañía de la revolución cultural y la sexual, tal como desde hace dos años postulan los jóvenes del mundo entero» (de Juan Acha in TARAZONA y LÓPEZ, 2008: *ad locum*, 77). Finalmente no vio cumplida su revolución cultural, como su país tampoco vería la revolución propuesta por el gobierno. Y, aunque ciertamente le molestaría la poca atención de éste a sus proyectos artísticos, creemos que ello no fue suficiente para pensar en abandonar el país y todo lo que significa afectiva y profesionalmente un autoexilio, aunque probablemente sí fuera un motivo para desilusionarse de cara al futuro inmediato.

Lo cierto es que a pesar de su trabajo, de sus logros y de sus aportes no terminó de hacerse un espacio propio desde el cual seguir con su labor en suelo peruano; y los últimos años, aunque fructíferos artísticamente hablando, parecían un paréntesis dentro de posturas más “oficialistas” del arte. Si bien Acha previó un cambio de estética y fue testigo de las mudanzas y acciones del arte peruano de esa época, no dejó de ser un «solitario cronista de la experiencia» (TARAZONA y LÓPEZ, 2008: 75). No lo sabemos con exactitud, pero todo apunta a que hubo un poco de todo para este “tocar techo” y su mudanza a México a principios de la década de los setenta. En todo caso, aunque había un desfase entre sus propuestas y el medio artístico limeño, sí tuvo protagonismo como «mentor» para un grupo de artistas que tuvieron un papel determinante dentro del arte peruano, contó con espacio en medios especializados, formó parte de asociaciones de críticos, escribió sus primeros libros, etc... Visto al trasluz de los años, creemos que hizo todo lo que pudo —e incluso más— como crítico de arte y promotor artístico desde finales de los cincuenta hasta su partida, dentro y para la escena artística limeña. Castrillón (s/f: 8) comenta que no sabe «hasta qué punto este esfuerzo de sistematización conceptual llegó al público aficionado, a los académicos y a los artistas de Lima de esos años. Lo cierto fue que no tuvo eco: ningún

comentario positivo o negativo, ninguna polémica, sólo el mutismo temeroso de la ignorancia». Ciertamente Acha aprenderá la lección y tal vez sea uno de los estímulos para la realización de sus siguientes libros en los cuales veremos constantemente la revisión de la «realidad» latinoamericana como la base de cualquier acción de las artes visuales en el subcontinente.

Especular sobre lo que habría sido de su trabajo si se hubiese quedado en su país es un ejercicio que no nos corresponde hacer. Pero parece que su situación particular con el medio circundante, tanto artístico como el político-social²⁷, acompañado de un incidente que menciona el mismo Castrillón²⁸, hicieron que nuestro autor decidiese hacer las maletas y trasladarse definitivamente a Ciudad de México. No obstante, el trabajo de Acha es referencia obligada para todos los estudiosos del arte peruano del siglo xx, pero tal y como se lamentan los especialistas, esta importancia se está desempolvando ahora, cuando la reciente historiografía del arte peruano redescubre obras, artistas y críticos relevantes, restituyéndolos dentro de un discurso inclusivo en la plástica peruana. Tanto el trabajo de Castrillón como el de Emilio Tarazona y Miguel A. López, a los que hemos aludido en varias ocasiones a lo largo de estas páginas, han sido clave para reposicionar el trabajo de un crítico como Juan Acha, pero también el de muchos artistas y sus obras, la mayoría de los cuales fueron apoyados por nuestro autor. Si bien es cierto que al abandonar el país, el grupo se dispersó y «muchas de estas experiencias [...] no tuvieron a una persona que se encargara de preservar ese recuerdo e interés», como explica Miguel López en una entrevista (FLORES-HORA, 2007: s/p). Desde comienzos del siglo xxi resurge la preocupación por

²⁷ En este sentido, en un artículo de E.J. Hobsbawm titulado «Perú: La “revolución” singular», publicado en *Plural* nº 5, febrero de 1972, pp. 33-39, el autor se sorprende ante la ambigüedad de un gobierno como el peruano que, a diferencia de los otros países de la región en los cuales los militares establecen dictaduras, son estos mismos lo que pretenden hacer la revolución.

²⁸ En uno de sus textos Castrillón (s/f: 8) señala otro incidente: nuestro autor se encontraba en una reunión con jóvenes en la que alguno de ellos estaba fumando marihuana. Por este motivo vino la policía y detuvo a todos, incluido Juan Acha, quien no tenía ninguna relación con el consumo de sustancias no legales. Según Castrillón, Juan Acha «no fumaba y no merecía ese maltrato». Por su parte, Tarazona y López (2008: 76) agregan sobre este incidente que, debido a las leyes promovidas por los militares sobre «orden público» eran habituales las redadas, una de ellas en la reunión donde el crítico se encontraba. Durante las investigaciones, que duraron dos semanas, Acha estuvo preso. Al salir, pasó unos días en Washington y después se estableció en México para no volver a residir nuevamente en Perú.

el arte de esos años, por «propuestas nunca antes referidas y fuera de toda historiografía», y que debido a «el llamado “calco irreflexivo” con el cual se ha restado importancia a muchas de estas experiencias, no fue el velo que cubrió toda la década. Y que sí se produjeron situaciones de inmersión radical y crítica sobre el contexto inmediato» (Ibídem).

Antes señalamos la exposición *La persistencia de lo efímero...*, una propuesta curatorial que partió de una investigación realizada por Miguel López y Emiliano Tarazona en torno al no-objetualismo: «una etiqueta inscrita a mediados de los años sesenta por Juan Acha [que] fue señalada para dar cuenta de formas desmaterializadas de arte que acentuaban la importancia del *acto estético*, confrontando con ello la supremacía del *objeto estético...*» (2007: s/p). En ella hacen un recorrido por diez años de prácticas no-objetualistas peruanas, desde 1965 hasta 1975, y, como tributo a un merecido trabajo y a una vanguardista-revolucionaria trayectoria, le dedican la exposición a Juan Acha —y también a su amigo, el artista Jorge Eielson—.

Si Mirko Lauer le agradece la aportación de Acha en su libro de 1976, en 2007 le dedican una exposición —que no es un homenaje póstumo como la que se hará en 1996²⁹— y en 2009 llaman a una revista de arte *JUANACHA*³⁰, no cabe duda de que, aunque más relacionado con lo alternativo, con la impronta de la juventud, el legado del crítico tiene repercusión en su país natal. En este sentido, es lícito pensar que en un país donde el peso de la literatura también fue relevante en los años sesenta y que atravesó después una dictadura con el posterior conflicto armado que se agudizaría en los ochenta, todavía quede mucho por revisar sobre los años peruanos de Juan Acha. Es en este punto en el cual los primeros años de su carrera, los que corresponden a esta etapa peruana, no sólo dialogan con el presente por medio de la recuperación crítica de su legado en el Perú, sino que muestran al hombre y al

²⁹ La exposición se tituló «Homenaje a Juan Acha» y fue organizada de manera conjunta por el Museo José Luis Cuevas de Ciudad de México y el Museo de Arte de Lima al año siguiente de la muerte del crítico.

³⁰ La revista recibe malas críticas y al parecer sólo sacó un número. Sin embargo, no deja de ser interesante que en un momento en el cual la historiografía peruana está rescatando parte de su legado de los años sesenta y setenta, se publique una revista cuyo nombre no deja de ser un homenaje a nuestro autor y también un guiño a una época activa, crítica y «revolucionaria» en las artes visuales peruanas.

profesional que fue en sus inicios. A partir de ahí podremos entender también sus intereses y actitudes dentro de la plástica mexicana, además de en la regional.

2.3.5.- (Des) ubicar a Juan Acha: Generaciones artísticas del Perú

Existe un texto de Alfonso Castrillón Vizcarra (2002[2010]: s/p) en el cual realiza un estudio en torno a las generaciones artísticas de Perú utilizando el modelo de Ortega y Gasset, quien vio en el hecho de una revisión desde lo generacional «verdaderas estructuras de vida histórica» (de Ortega y Gasset in CASTRILLÓN, 2010: *ad locum*, s/p) al proponer unas premisas básicas para su delimitación temporal³¹ y así revisar «el cambio de sensibilidad» y las tensiones que se dan entre ellas. Visto el desarrollo del arte, y teniendo en cuenta interacciones de este tipo, Castrillón nos ofrece un recorrido por el siglo xx del arte peruano en el que no deja de incluir nombres y obras relevantes de la plástica y de otras áreas culturales. No vamos a profundizar en ese artículo, pero nos sirve para ilustrar la historia cultural del país andino durante la pasada centuria y comentar una constante al referirnos a Juan Acha y su ubicación cronológica, generacional, su no correspondencia con ningún grupo o generación específica. Y es que nuestro autor no encaja en ninguna de ellas, ya sea por edad, por procedencia o por cualquiera que sean los motivos que encontremos para la agrupación de seres humanos por medio de características determinadas. El crítico peruano es una figura solitaria, no ubicable en un grupo o generación, a pesar de su destacado papel en la plástica peruana del siglo xx y ésta será una constante que le acompañará. El citado artículo de Castrillón es un ejemplo de ello, si tenemos en cuenta no sólo el conocimiento mutuo que existió entre los dos peruanos³², sino que, como

³¹ Por ejemplo se basa en que la madurez se alcanza en torno a los treinta años y las generaciones se relevan cada quince años.

³² Alfonso Castrillón participó con una ponencia en el Primer Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte no Objetual y Arte Urbano que organizó Acha en el Museo de Arte

vimos antes, en otro artículo reconocía a Acha como uno de los inspiradores de la generación del 68.

Si hiciésemos un ejercicio para ubicar generacionalmente a Acha siguiendo el texto de Castrillón, le correspondería pertenecer a los jóvenes de la generación de 1937 o de los Independientes; o, por el contrario, sería un «senior» de la generación del 51, en la cual el autor ubica a los nacidos entre 1921 y 1934. Pero Acha nació cinco años antes, en 1916, por lo que no termina de encajar realmente en ninguna de ellas. No olvidemos que nuestro autor se formó en Química, área en la cual se desempeñaba cuando en 1958 empezó a escribir crítica de arte, por lo que su desarrollo profesional en el arte corresponde a otro período diferente, si lo quisiésemos relacionar con una franja generacional que no correspondería con su edad cronológica. Es, en todo caso, un aspecto constante en su quehacer profesional, una suerte de desajuste entre los tiempos generacionales en los cuales él no encaja. Lo que no es extraño, ya que Juan Acha ha sido una figura distinta y a veces solitaria dentro de las artes plásticas, en especial si hacemos esas divisiones generacionales tan caras a la historia del arte. Además, es conocido el sistema por el cual las generaciones se suceden unas a otras: ruptura con respecto a los valores del pasado representados, en este caso, en la oficialidad artística y una emergencia de nuevos creadores y valores estéticos, dentro de un marco de cambio o mutaciones del entorno social, tanto local como internacionalmente. En este sentido, nuestro autor nunca parece haber representado una ruptura absoluta con el pasado. Ya hemos referido su postura crítica y beligerante en determinadas ocasiones, pero ciertamente conciliadora en el caso del arte peruano con respecto al pretérito para encarar el presente, por ejemplo. Así mismo podemos observar su intervención como puente, como bisagra³³ entre dos tiempos, dos posturas, entre distintas corrientes, diversas geografías y generaciones. Iremos revisando a lo largo de las siguientes páginas su papel en la plástica del subcontinente, pero sirva la mención para

Moderno de Medellín en 1981.

³³ La metáfora de la bisagra en torno a la figura de Juan Acha es recurrente. Manuel López Oliva también alude a ella en el «Prólogo» que realiza para la antología sobre la obra crítica de nuestro autor *Huellas Críticas* (1994).

tener presente que la carrera profesional de Acha tiene mucho de sui géneris dentro del arte peruano, mexicano y latinoamericano. Y que, en ocasiones, el desfase temporal, el desajuste en los tiempos gremiales con respecto a grupos y generaciones puede ser uno de los motivos por los que se haya olvidado parte de su legado e influencia.

2.4.- Etapa mexicana: la vida en el arte

Juan Acha arribó a Ciudad de México en 1972. Aunque las fuentes se contradicen al señalar una fecha exacta³⁴, sí tenemos constancia de que en 1972 ya estaba publicando en la prensa especializada del país norteamericano³⁵. Si bien estos textos no constituyen un hecho fehaciente que constate su cambio de residencia, sí lo será el que comenzase a trabajar como coordinador en el Museo de Arte Moderno (MAM), que había sido inaugurado ocho años atrás.

Tenía más de cincuenta años y venía de curtirse y ganarse un espacio dentro del arte de su país de origen. Sin duda, una importante carta de presentación en una época en la que México se estaba abriendo al mundo, como da cuenta su política cultural y otras iniciativas privadas como la que representaba la revista *Plural*, dirigida por Octavio Paz. El país estaba a su vez recibiendo a intelectuales y artistas procedentes de las represiones de distintas dictaduras que ocurrían en América Latina, al mismo tiempo de la apertura al socialismo de Chile y las distintas crisis y decepciones que en ocasiones implicó la situación cubana. Volviendo a nuestro autor, fue en México donde Acha desplegaría su potencial como crítico, promotor cultural y mentor, mientras empezaba su desarrollo profesional como teórico y pedagogo de arte que consolidaría poco después. Se denota un recibimiento amable el brindado por México, en consonancia con el carácter de su gente, haciendo que éste se convirtiera en su país de adopción: se naturalizaría mexicano tiempo después.

Nación de una gran riqueza cultural, acababa de pasar por una segunda

³⁴ Aunque algunas fuentes señalan que se trasladó en 1970, Castrillón Vizcarra (s/f) indica que seguía promoviendo muestras y participando en la vida artística limeña en 1971. Por su parte, Tarazona y López (2008) indican que a finales del 71 se fue de Perú, por lo que ya en 1972 se instalaría en México. Sin embargo, existe constancia de la publicación de un artículo en la prensa limeña en abril de 1972 y por la temática que trata —sobre la visita de un funcionario del gobierno chileno en ese momento bajo el mandando de Salvador Allende— queda claro que nuestro autor participó en esa visita antes de la fecha de su aparición.

³⁵ Encontramos sus iniciales firmando tres textos dedicados al arte en la sección «Letras, letrillas, letrones» de la revista *Plural* n° 14 noviembre de 1972. Las reseñas en cuestión son «El objeto no es el arte. El concepto es el arte» (p.42), «La colección Carrillo Gil» (p.42) y «¿Arte y tecnología?» (pp. 42-43).

época de esplendor conocida como «Ruptura» que había invadido la esfera cultural y artística del país, especialmente de su capital. Una transformación guiada por el desarrollismo y demás hechos exógenos que, al igual que en otras partes del mundo, harían que se cuestionasen las estructuras sociales, políticas, económicas y culturales a partir de la segunda posguerra y que en esa nación fue especialmente significativa. Jorge Alberto Manrique (2014) recuerda que «cuando Juan llegó a aquí [a México] estaba dentro del auge de este cambio», lo que sin duda lo beneficiaría, haciendo que viviese a partir de ese momento en un espacio idóneo para el debate y el aprendizaje, propicio para una disertación compleja sobre el arte, trascendiendo la instancia peruana, también la mexicana, para llegar a un auditorio más amplio: América Latina.

El proceso que vivió nuestro autor al cambiar de país modelaría sus intereses, abriendo sus capacidades y aportes a otras áreas de conocimiento, dirigidos a distintos sectores, actores y entornos geográficos, siempre dentro de la artes plásticas y visuales. En este sentido, al igual que al revisar su etapa peruana, deseamos contextualizar de forma general el México al que había ido a vivir Juan Acha, debido a que, como señala Manrique, cuando él llegó al país éste se hallaba en medio de un “cambio”. Entender cuál fue ese cambio y cuáles pudieron ser los factores favorables, o contrarios, con los que se encontró el crítico peruano al llegar a México y que operarían en su devenir profesional resultan clave en nuestra investigación. Son aspectos relevantes para entender su proceso en el medio artístico mexicano y su influencia en él, y de esta manera corresponder su obra, sus propuestas con su desenvolvimiento vital a partir de su traslado. Es consecuente el deseo de nuestro autor de cambiar de entorno y en ello radica la decisión de una mudanza, derivada de las experiencias vividas y de la situación militar en su país natal.

Las razones en la elección de su destino, aunque lógicas, no aparecen claramente referidas en ninguno de los documentos consultados. Como ocurre a menudo en los textos de Acha, las razones y motivaciones más personales, pero no por ello no profesionales, son descritas cuando aparecen, de forma un tanto críptica, más connotativa que denotativamente. Fue a raíz de su traslado

a México que Juan Acha lograría alcanzar el reconocimiento profesional merecido, local e internacionalmente, debido a que este país posee una estructura cultural y académica sólida, a pesar del componente de clase, raza, etc. que se le critica, pero que a nuestro autor no le afectó, por lo menos sustancialmente. En alguna ocasión encontramos en sus escritos alabanzas a esa nación, a sus procesos que, aunque antagónicos al resto de la región, han marcado el arte, dotándolo de una historia y una actualidad diferentes. Lo cierto es que el cambio le resultaría beneficioso, tanto por la trayectoria que había seguido nuestro autor como por el momento que vivía ese país durante esa época, tal y como veremos en las siguientes páginas.

Los apartados que aparecen a continuación deben entenderse como una introducción a su trayectoria profesional que nos ayudará a entender una obra que llega hasta el final de su existencia. En las últimas décadas de la vida de Juan Acha su carrera despegó sobrevolando con su obra las fronteras reales e imaginarias de la nación, del subcontinente y de sus artes plásticas y visuales. Un día de enero de 1995 lo sorprendió la muerte dando clases, tenía 78 años, ya había pasado más de veinte en México, publicado una veintena de monografías, más de doscientos ensayos, participado en la formación de generaciones de artistas, críticos e historiadores, a la vez que apoyando y siendo invitado a los eventos más destacados sobre arte latinoamericano de su tiempo. Aquí haremos un recorrido por las facetas profesionales de los últimos años de su vida, más de veinte, años muy fructíferos, por lo que sólo aludiremos de forma general a aspectos de su obra, resultado de sus distintas actividades. Buscaremos clarificar el contexto de creación de las mismas, de su acción crítica, de su pensamiento teórico y vocación pedagógica: el momento de su carrera en la que se gestaron. Sin embargo, como hemos venido comentando, será en el siguiente apartado donde revisemos en profundidad su legado, sus propuestas más importantes y los alcances de una extensa obra, de un arduo empeño por entender el arte y articularlo desde la particularidad y también desde la diversidad latinoamericana. Por ahora, nos interesa mostrar el alcance de una figura como Juan Acha en el tiempo que le tocó vivir y sus circunstancias reflejas en su quehacer en el mundo del arte.

2.4.1.- Contexto para una mudanza. México y su arte antes de 1972

Para «Ruptura» aceptamos como válida la periodización propuesta en la exposición organizada por el Museo Universitario de Arte Moderno (MUAC) de la Ciudad Universitaria durante gran parte del 2014: «Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967»³⁶; una muestra que es el resultado de un gran trabajo de investigación realizado por la UNAM. Aunque hubo periodizaciones anteriores, esta última la limita justo antes de 1968, año marcado por los Juegos Olímpicos y los sucesos de Tlatelolco, hechos principales que cambiarían nuevamente el paradigma cultural de la nación mexicana³⁷.

El término «Ruptura» fue acuñado por Octavio Paz en referencia a la pintura de Rufino Tamayo. Paz entendía la obra del artista como la representación de un cambio con respecto a los valores de la Escuela mexicana y del muralismo que todavía tenían mucha influencia en el arte del país, valores marcados principalmente por la búsqueda nacionalista. Con el nombre de «Escuela mexicana» se designa a la producción pictórica de caballete y la escultórica realizada a partir de 1921 y que, en algunos casos, también abarca el trabajo del arte mural (FRANCO, 1994: 97). Para el nobel mexicano, quien dejó muchas páginas memorables de crítica de arte, la obra de Tamayo marcaba justamente un cambio dentro de la temática y las búsquedas sociales de la etapa anterior, señalando ese rompimiento³⁸ al que se adicionarían otros artistas y prácticas durante esos años. Por su parte, Teresa del Conde (1994: 41-42) reconoce que, a pesar del término y su

³⁶ Si bien esta es la última periodización, propuestas curatoriales anteriores como la celebrada en el Museo de Arte Carrillo Gil en 1988 con el nombre de *Ruptura 1952-1965*, revisaron el mismo período pero reduciendo en dos años su influencia.

³⁷ También hay que señalar que justamente era un período todavía no estudiado en profundidad por los especialistas mexicanos, como ellos mismos reconocen, ya que la época que va desde 1968 hasta 1996 había sido revisada en un gran trabajo de investigación y museístico que se presentó en 2006, liderado por Cuauhtémoc Medina y Oliver Debroise bajo el título: *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*.

³⁸ El artículo en cuestión que varios investigadores señalan como clave y en el cual Paz propuso el término fue «Tamayo en la pintura mexicana» publicado en 1951.

significación, realmente no se puede considerar que se «rompiera propositivamente con la etapa anterior, sino porque los artistas jóvenes expresaban con desenfado sus individualidades, sus respectivas asimilaciones de los vocabularios internacionales y su deseo de ofrecer una contrapartida “aggiornada” al oficialismo de la Escuela mexicana». No vamos a profundizar en la Escuela mexicana y el muralismo, hay mucha bibliografía sobre el tema que constata su importancia artística y social. Si bien para Juan Acha el muralismo tenía gran importancia como el único movimiento realizado plenamente en América Latina, en esta parte de nuestro trabajo nos interesa acercarnos al contexto que se encontró al llegar al país y dentro del cual se enmarcarían su trabajo y aportes. Y este contexto está signado por los cambios que se promueven en el arte justamente en contraposición con la Escuela mexicana y sus secuelas en la plástica del país americano.

Hemos aludido en varias ocasiones a las pugnas generacionales en las que siempre está presente esa necesidad de mudanza, de cambio: ruptura con lo previo en pro de lo nuevo. Lo cierto es que el término «Ruptura» en realidad fue usado en los años setenta y ochenta, tal y como comentase el maestro Manrique (2014) y como dan cuenta las investigaciones recientes del arte mexicano, que siguen explorando parte de su historia, ahora se estudia críticamente la idoneidad de dicho término.

Luis Vargas Santiago, en un artículo sobre la exposición «Desafío a la estabilidad....», señala que «a diferencia de la muy extendida interpretación rupturista esta exposición presenta una visión heterogénea de los desarrollos pictóricos» (2014: s/p). Y es que justamente fueron años de individualidades artísticas y diversidades discursivas que, como podemos ver, cincuenta años después de la época conocida como Ruptura, se continúan revisando desde perspectivas historiográficas que permiten lecturas más eclécticas y enfocadas desde la cultura visual, partiendo y contradiciendo una primera visión teórica e histórica, en este caso la emitida por Paz que sirvió durante lustros como base de estudio, y que justamente coinciden con la época en que nuestro autor se mudaba y establecía allí. En este sentido, tenemos que entender que en el tiempo que Acha vivió en México se mantenían y revisaban los recientes

sucesos del arte del país bajo las premisas de Ruptura. No obstante, no dejan de interesarnos los parámetros recientes sobre los que se están (re)elaborando las lecturas sobre esos años, porque nos ayudan a entender la magnitud del fenómeno social, cultural y, por supuesto, artístico en —y con el— que se encontró el peruano llegado a su destino.

Volviendo a ese fenómeno, entendemos que la llamada «Ruptura» respondió a un periodo especialmente diverso y fértil en las prácticas artísticas mexicanas, enmarcado en el cambio de paradigma que se gestó después de la II Guerra Mundial; y, así mismo, auspiciado por cierto bienestar económico que vivió México por esos años que empujaba, al igual que en otros países de la región, a una modernización urbanística marcada por el desarrollismo, el acceso al poder económico de una nueva burguesía que reclamaba otros productos y símbolos para identificar su ascenso social. Las similitudes con lo ocurrido en el arte peruano existen y en líneas generales resultan acordes a la apertura al abstraccionismo vivida en el país andino en consonancia con otros del subcontinente, a pesar de que las diferencias también deben ser tenidas en cuenta³⁹. La tradición del arte mexicano durante las primeras décadas del siglo xx ha sido determinante en su proceso, así como las políticas culturales que lo han promovido y propiciado durante su devenir cronológico⁴⁰. A diferencia de las historiografías del arte sobre la misma época de países como Perú, la actual revisión mexicana, además de cuestionar el término Ruptura como hilo conductor de las prácticas artísticas de esos años —que ya proponía del Conde en el 94 y que se ratifica con el trabajo académico y museográfico liderado por Rita Eder veinte años después, con la exposición antes citada—,

³⁹ Como veremos más adelante, en Ruptura la colaboración entre géneros artísticos fue determinante, mientras que en el caso peruano no destaca esta característica, o por lo menos no es recogida por las investigaciones consultadas, aunque se nombre lo que ocurría casi paralelamente en la literatura. No obstante, para Vargas Santiago el esfuerzo que representa la relectura y saldo con el pasado de una exhibición como *Desafío a la estabilidad...* «advertida o inadvertidamente [...] se suma, pues, a otros esfuerzos recientes emprendidos en países como Colombia o Perú por descentrar los relatos y cronologías que exposiciones y publicaciones, hoy canónicas, rápidamente sedimentaron desde finales de los noventa» (2014: s/p). Entonces, aunque marcar comparaciones exactas exceda los objetivos de nuestra investigación, es importante señalar lo que puede haber de común entre ambos procesos, tanto más de cincuenta años atrás como en las recientes construcciones historiográficas que persiguen sus investigadores en el presente siglo.

⁴⁰ Teresa del Conde (1994: 31) es taxativa al respecto al señalar que «en México no puede hablarse de arte sin hablar también de políticas culturales, o de políticas a secas».

también procura englobar las prácticas sociales motivadas por los cambios económicos y políticos que incidieron en la cultura en general, propiciando un acercamiento entre las distintas disciplinas artísticas con otras expresiones como el cine, el teatro y la literatura, pero sin centrarse exclusivamente en ellas (VARGAS, 2014: s/p). Así, «en un contexto de modernización y replanteamiento de las relaciones de identidad nacional e influencias internacionales, aparece una generación de creadores que revolucionaron las artes visuales, la arquitectura, la literatura, el cine y el teatro mexicano a partir de nuevas estrategias interdisciplinarias y de propuestas audaces, críticas y lúdicas producto de abrazar otro sistema de valores, que afectó y transformó la perspectiva sobre el cuerpo, la política, la religión y la sexualidad» (EDER y JÁCOME, 2014: 7). En las artes visuales, desde el nombrado Tamayo, pasando por una nueva generación conformada por Vicente Rojo, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, José Luis Cuevas, Gunther Gerzso, Alberto Gironella y otros artistas extranjeros residentes en el país como Mathias Goeritz, favorecieron nuevas propuestas, muchas veces hermanadas con las formuladas por el teatro experimental del chileno Alejandro Jodorowsky y las del mexicano Gurrola. El cine también tuvo un protagonismo especial, así como la literatura, con Octavio Paz a la cabeza, seguido por Carlos Fuentes, Jorge Ibargüengoitia y un sinnúmero de nuevas plumas que ocupaban la escritura de esos años. Otros acontecimientos como la construcción de la Ciudad Universitaria, inaugurada en 1952 —el último año del gobierno de Miguel Alemán—, con un diseño que aunaba las artes y la arquitectura, fomentarían desde la institucionalidad un tipo de asociaciones de prácticas interdisciplinarias con una plausible disolución de las fronteras entre los lenguajes artísticos. Sin contar que la arquitectura urbanística dedicada a proveer de hogares más dignos a una población en aumento, no sólo cambiaría la fisonomía de la ciudad, sino que alteraría la manera de vivir en ella hasta promulgar nuevas experiencias urbanas, con sus respectivos nuevos individuos y subjetividades.

2.4.2.- México: 1968

Pero vayamos a 1968, año clave en la historia contemporánea al que nos hemos referido en varias ocasiones, y que en México marcará un hito en la disciplina artística. A partir de ese año se comienzan a documentar los discursos de una vanguardia más constituida y coherente con los preceptos internacionales, pero que sin duda debe ser entendida como deudora de Ruptura, que es el antecedente que lleva al arte mexicano a entrar de lleno en las corrientes contemporáneas (GARCÍA, 2014: 21). Los hechos que se desencadenan ese año serán significativos dentro de la historia mexicana, cuyo gobierno estaba en manos del abogado Gustavo Díaz Ordaz Bolaños, quien había llegado al poder en 1964 en medio de una crisis con la sanidad pública que se fue propagando paulatinamente a diversos sectores de la sociedad mexicana en los siguientes años. Así, las universidades, los trabajadores, vivían una situación problemática que se venía generalizando y agudizando en el mismo año en el que México sería protagonista mundial, al celebrarse allí los Juegos Olímpicos. Fue en 1968 cuando estalló la indignación social que ya llevaba tiempo cocinándose al calor de un desarrollo económico centrado en los grandes intereses, que había dejado apartada la justicia social y los problemas de las grandes masas demográficas. Y esto en medio de la preparación de las Olimpiadas, con toda la parafernalia publicitaria, internacional y los gastos —e ingresos— que conlleva un evento de este tipo, acuciado por la represión social que se venía viviendo. Las protestas culminaron con la tristemente conocida como matanza de Tlatelolco, ocurrida en la Plaza de las Tres Culturas, a tan sólo diez días de la inauguración de los Juegos Olímpicos, prevista para el 12 de octubre.

Por su lado, desde el ámbito cultural, para Debrouse y Medina (2006: 21) «1968 marca el violento final de una etapa de relativa tolerancia a la experimentación cultural de las clases medias intelectuales mexicanas que no ponían en cuestión la hegemonía del antiguo régimen, y a las que concedieron libertades extraordinarias en comparación con el resto de la población». Por lo que signada por la represión cultural, la contracultura juvenil comenzará a actuar en oposición a un Estado que la coarta y censura. Una actuación en

muchos casos subterránea y anónima que perduraría por varios años, elaborando una dinámica que generará otras formas de relación entre los artistas y el arte con su medio circundante: políticas culturales, públicos, medios, etc. En el marco de toda la coyuntura represiva, la fuerza de la juventud tomó calles y espacios para manifestar sus reivindicaciones, acciones que tuvieron las funestas consecuencias en lo ocurrido el 2 de octubre de 1968: hechos lamentables que en parte fueron el colofón de una serie de malestares sociales que los artistas también catalizaron, generando otros medios y formas de expresión donde el trabajo colectivo funcionó como fuerza liberadora.

Marcados por el afán de colectivismo que representó el movimiento estudiantil y toda la resistencia que desde la UNAM se hizo, y como reacción a un oficialismo que ya no respondía ni con los intereses culturales vigentes ni con los de la sociedad de ese momento, los artistas —muchos de ellos ya reconocidos desde Ruptura— participaron apoyando a los estudiantes en una serie de acciones: «los estudiantes y profesores de las dos principales escuelas de artes plásticas de la capital (la Academia de San Carlos, de la UNAM y la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, La Esmeralda del INBA) también realizaron obra como parte de las brigadas de propaganda del Movimiento Estudiantil» (VÁZQUEZ, 2006: 36). Además de la gráfica como recurso visual de protesta, otra de las actividades más importante fue la participación de artistas —algunos ya consagrados y otros noveles que formarían parte del Salón Independiente— en la realización de «Mural efímero» en la Ciudad Universitaria. Sin olvidar que antes se había inaugurado la exposición colectiva «Obra 68», que terminó siendo un reflejo de las protestas estudiantiles pues aunque muchas de las obras no habían sido creadas para tal fin (VÁZQUEZ, 2006: 35) sus creadores sí quisieron denotar un gesto de apoyo a los estudiantes.

La contestación por parte de los estudiantes e intelectuales a las prácticas oficialistas del Estado fue común en todo el mundo en esa época. Las acciones y políticas culturales y las específicamente artísticas no escaparon a la crítica y al malestar por parte de los profesionales implicados en ellas y se expresaron en las bienales de Venecia, São Paulo y en la Documenta, tal y

como apunta Pilar García de Germenos (2006: 40). No cabe duda de que nuevas formas de distribución y consumo de los productos estaban en práctica y requerían además emergentes maneras de relación con el público, por lo que desanquilosar las formas precedentes se convertía en una necesidad reclamada por muchos. El arte experimentó una constante crítica por parte de nuevos sectores, que, en el caso mexicano, desencadenó, entre otras acciones, la constitución del Salón Independiente, formado a partir del desacuerdo de varios artistas con la convocatoria hecha por el gobierno mexicano para la participación en la «Exposición Solar», enmarcada en las Olimpiadas Culturales que planeaban realizarse paralelamente a las deportivas (GARCÍA DE GERMENOS, 2006: 40). En una carta abierta que estaba firmada por reputadas personalidades del mundo del arte como Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Jesús Reyes Ferrerira, Gunther Gerzso, Leonora Carrington o Alberto Gironella, entre otros, aunque no se hacía referencia explícitamente al conflicto estudiantil, sí se reflejaba el malestar general compartido a nivel nacional y una posición conjunta en acuerdo con un arte global⁴¹. A partir de allí se reunieron varias veces durante los meses de agosto y septiembre para diseñar una exposición independiente, a inaugurarse por las mismas fechas en las que se había convocado la oficial.

Finalmente, el 15 de octubre de 1968 se inauguró el Primer Salón Independiente, siguiendo algunas premisas de trabajo colectivo: gestionado en su totalidad por los artistas participantes en él; con absoluta libertad creativa de los participantes, sin sujeción a técnica específica ni material; no se otorgarían premios y el espacio se dividiría equitativamente entre los creadores que expusiesen en él (GARCÍA DE GERMENOS, 2006: 41). Es decir, que se pasó de un modelo de apoyo estatal, como venía siendo habitual en el arte mexicano —basta recordar las políticas educativas y culturales detrás del muralismo—, a una forma autogestionada y asamblearia, tanto en la gestión del trabajo artístico como en la distribución del mismo. El Salón Independiente tuvo tres ediciones y a la cuarta, en 1971, distintos grupos formados en su interior

⁴¹ Uno de los desacuerdos remarcados por los creadores hacía referencia a las disciplinas artísticas a las que refería la convocatoria, que eludía otros lenguajes neovanguardistas que se estaban realizando en ese momento en México (GARCÍA DE GERMENOS, 2006).

empezaron a enfrentarse, acompañado de la disolución de las causas que lo generaron. No olvidemos, que la individualidad propia del acto creativo volvería a tomar protagonismo llevando el proyecto colectivo a su desintegración.

2.5.- Juan Acha en el contexto mexicano

Acha llegó a un país que, cultural y artísticamente, estaba en plena ebullición y receptivo a los aportes que viniesen de fuera, especialmente desde América Latina. A la par de su fuerte fuero social y colectivo, México era una nación que también vivía una buena época en la década en la que arribó nuestro autor y eso le beneficiaría.

En los primeros años de la década de 1970 se registra su traslado e inmersión definitiva en México: en 1972 comienza a publicar en revistas especializadas, lo que representará un salto cualitativo en su carrera, aunque ya nos consta alguna otra publicación de corte más académica datada en 1970. Está claro que este tipo de publicaciones no son una constancia que confirme su traslado ese año al país. Pero esa certeza parece cobrar cuerpo con el comienzo de su trabajo en la Coordinación del Museo de Arte Moderno (MAM), bajo la dirección del conocido y reputado comisario y museógrafo Fernando Gamboa, a la cabeza del mismo durante toda una década, aunque Acha sólo estaría cuatro años en su cargo (ACHA, 1989: 29). Actividades profesionales a las que debemos añadir otra: el cargo de Profesor de Teoría del Arte en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (ENAP-UNAM)⁴² que desempeñaría uno o dos años más tarde. Entre las distintas revistas en las que comenzó a publicar a su llegada están *Plural*, dirigida hasta 1976 por Octavio Paz, vinculada con el diario *Excélsior*; y *Artes Visuales*, la publicación que durante varios años editó el MAM. No dejamos a un lado su participación como articulista de arte en otros suplementos culturales de la prensa mexicana como *Diorama de la Cultura*, del *Excélsior*. Sus distintas facetas profesionales irán formando parte de las preocupaciones y propuestas que se materializarán en sus monografías, artículos y demás

⁴² En el «Prólogo» de su libro de 1979 *Arte y sociedad latinoamericana: Sistema de producción*, Acha expone que la publicación ha sido hecha pensando en los jóvenes estudiantes y que se basa en el curso de Teoría del Arte que dio durante cuatro años. Asignatura que dejó de impartir cuando se postuló a la titularidad y lo reprobaron (21). Independientemente de la denuncia que emite hacia el jurado, resulta interesante porque nos ayuda a ubicar su ingreso en el claustro de profesores, entre 1974 y 1975, y su estancia de cuatro años en dicho puesto.

intervenciones dentro del medio artístico durante esos años.

En principio, los primeros cargos que ejerció a su llegada, coordinador y profesor, le ofrecieron, por un lado, la posibilidad de desarrollar una labor teórica que complementaría con la gestión de un museo: un centro difusor de la cultura visual. Mientras que el trabajo docente y de investigación dentro de una institución como la ENAP-UNAM le permitiría el desarrollo de otras facetas profesionales en el arte, tales como mantener la cercanía de las jóvenes generaciones, además del aliciente de ejercer en una universidad con libertad de cátedra, con la posibilidad de encontrarse con profesionales entregados, innovadores que mantenían además una constante relación con su entorno, en diálogo continuo con el resto del mundo. Sin olvidar que la academia mexicana también promovía desde distintas disciplinas posturas diversas relativas a la teoría marxista que servirá de modelo teórico a nuestro autor⁴³. Por su parte, la coordinación de un espacio como el Museo de Arte Moderno le dará una visión más amplia de lo que se realiza en el arte mexicano y su diálogo dentro de la plástica internacional y latinoamericana: conocimiento de los creadores en activo, estudio de obras y artistas del más alto nivel, contacto directo con las expresiones actuales e instituciones punteras, entre otras posibles ventajas.

Aunque el México de los años setenta puede resultar parecido a algún otro país de la región durante la misma época, y en este caso podríamos pensar en Venezuela, con un pronunciado crecimiento económico, estabilidad política y un clima general de bienestar, ninguno de sus vecinos iguala a la nación mexicana en cuanto a estructura artística y cultural. Seguramente aquí radique la razón que motivase el traslado de Acha, debido a que años después, en 1989, en un texto homenaje a los 25 años del Museo de Arte Moderno, cuando habla de la incidencia de la política artística estadounidense en la América Latina de los sesenta, no duda en indicar la existencia de una diferencia entre la nación mexicana y el resto de subcontinente, diferencia que

⁴³ Por ejemplo, en la filosofía autores como el exiliado español Adolfo Sánchez Vázquez; en arte, visto desde otra perspectiva, el trabajo de Alberto Híjar. Y otro ejemplo destacable y conocido desde la antropología cultural y con una óptica latinoamericanista: Néstor García Canclini, aunque este último arribaría a México en la segunda mitad de la década de los setenta.

se encuentra principalmente en que «nuestros ámbitos artísticos habían sido formados según la estética francesa que seguía imperando en nuestros comportamientos, con la excepción de México que la subvirtió con el muralismo» (1989: 24). Aquí soslayadamente se puede entrever alguno de los valores que México poseía y que pudieron ser tenidos en consideración como una opción laboral y de vida para el autor de origen peruano. No cabe duda de que este aspecto propio de la cultura mexicana y único en el arte subcontinental, como es el muralismo y en general la Escuela Mexicana, haría que se consolidase una estructura potente que fortalecería su arte, haciendo que se construyese desde territorios propios, nacionalistas y bajo el signo de ideas socialistas que podrían impermeabilizar la influencia que ya a partir de los cincuenta tendrían las neovanguardias, venidas del vecino grande del norte y también de la vieja Europa. Influencias que levantarían tanto malestar en un sector de la crítica del arte de otros países de Latinoamérica, aunque no en nuestro autor, como ya hemos visto. Así, el buen estado del arte mexicano al llegar Acha, además de venir de las renovaciones recientes, también era deudor de las etapas previas al mal denominado período de Ruptura y a los últimos sucesos acaecidos antes de su llegada, y él lo ve claramente no sólo en la temática, en las tendencias, sino también en las políticas culturales establecidas durante esos años, en especial las propiamente artísticas.

2.5.1.- El Museo de Arte Moderno bajo la dirección de Fernando Gamboa

En 1964 se inauguraba en el Bosque de Chapultepec el Museo Nacional de Antropología y apenas unos meses después, en septiembre, el Museo de Arte Moderno. Ambas instituciones museísticas, junto con otras creadas durante la misma época, cartografiaron una nueva zona de interés cultural de la capital mexicana, que complementaba al ya conocido centro histórico (GARDUÑO, 2011: s/p) y a la Zona Rosa, más alternativa e independiente que surgía a partir de los 50-60. Así, resultado de unas políticas activas y punteras,

a pesar de ciertos fallos⁴⁴, con visitar esta área se podía obtener en una sola salida una visión del histórico pasado mexicano, versiones de su cultura local o expresiones más contemporáneas del país, de sus formas de vida y, por supuesto, de su arte.

Teresa del Conde, quien fuese directora del MAM desde 1991 hasta 2001, no duda en situar la fundación de éste a la par de las vanguardias artísticas de otros países latinoamericanos, ya que «la inauguración del MAM es casi contemporánea a la del Instituto di Tella de Buenos Aires [...] en tanto que la primera Bienal de São Paulo tuvo lugar en 1951» (2014: s/p). En general se observa durante esos años una buena época cultural y en sí museística. Cualitativamente estas instalaciones fueron importantes, tal como se aprecia en lo antes expuesto, pero también de manera cuantitativa debido a que en la capital mexicana había operativos cuarenta museos. Datos importantes y esperanzadores para el arte y sus trabajadores, aunque para nuestro autor la misión y la gestión de muchos ellos no estuviese acorde con las funciones propias de una institución de este tipo⁴⁵ (ACHA, 1989: 23).

Tal y como se ha señalado antes, las distintas fuentes apuntan a posturas diferentes, a veces opuestas, de un mismo fenómeno, y en esos años el arte mexicano no sería una excepción. Parece existir una “cara B” que Jorge Alberto Manrique no duda en reiterar cuando comenta que «aunque las cosas habían cambiado, no se habían aceptado» (2014), lo que se puede entender como la necesidad de establecer un proceso de ajustes para una posible «aceptación» o «normalización» de los sucesos acaecidos en la plástica mexicana reciente. En este sentido, interesa detenerse en el trabajo de nuestro autor al mando de la coordinación del Museo de Arte Moderno, no sólo por el aprendizaje y las fortalezas que consolidó allí, sino también por la importancia de este organismo dentro de su contexto geográfico y temporal. Hechos que

⁴⁴ Un ejemplo de estos fallos es que el MAM fue pensado y realizado sin depósitos para las colecciones. Defecto que se tuvo que subsanar al poco tiempo.

⁴⁵ Es importante señalar que en este artículo de 1989 escrito por Acha para celebrar los 25 años del MAM, el peruano expone también los parámetros sobre los cuales un museo debe ser gestionado para cumplir con la misión social y artística que le es propia. A lo que se debe añadir que lo escribió con conocimiento de causa, ya que trabajó en uno y se relacionó con muchos otros en su dilatada carrera profesional.

nos ayudarán a entender cómo fue su paso por ese puesto de responsabilidad desde distintos ángulos.

El mismo Manrique destacó en una entrevista que, para Juan Acha, fue muy importante el apoyo que le brindó Fernando Gamboa a su llegada a México y durante su paso por el museo (MANRIQUE, 2014). Para el crítico, uno de los valores que Gamboa representó radicaba en su creencia en un más allá de la Escuela mexicana y, en este sentido, coincidió también con una generación «que estaba en contra porque había que cambiar la historia, por más que admirasen a los muralistas» (Ibídem). Planteamiento que contrasta moderadamente con otras opiniones críticas vertidas sobre el museógrafo, su gestión y sus aspiraciones durante el mismo período.

Gamboa venía de una larga carrera dentro de la administración pública y en los últimos años se había desempeñado como responsable de exposiciones internacionales para el gobierno de su país. Sus logros profesionales se basaban no sólo en la internacionalización de la Escuela mexicana, sino también en haber sido el “fundador” de la moderna museografía mexicana y haber sabido adaptarse a los cambios de paradigmas sociales y artísticos, entenderlos y aplicarlos en su trabajo, tal y como se verá con su dirección del museo. Sin embargo, una de las críticas que se vierten a su gestión fue su insistencia en tratar de elevar el geometrismo mexicano a nuevo movimiento artístico de la nación, con el objetivo de convertirlo en el fenómeno plástico postmuralismo por excelencia y, por la tanto, a su mismo nivel. Según algunos investigadores, dicha aspiración se debía al fallido intento de lograrlo con las propuestas de la cuestionada Ruptura⁴⁶:

Gracias a su nombramiento como director del MAM, Gamboa logró materializar su propuesta de erigir una renovada y modernizada escuela nacional, ahora supuestamente abstracta, en las salas de tan legitimador espacio museal [sic]: después

⁴⁶ Jorge Alberto Manrique (1977a), en su libro sobre el geometrismo mexicano, de alguna manera justifica esta constante que representa el uso de la geometría en México y su transformación en movimiento, debido a que antes, por causa de la dispersión, la sombra de la Escuela mexicana y el individualismo de los artistas de los cincuenta y sesenta ni obras ni creadores se podían unificar bajo un mismo movimiento que él y otros investigadores elevan a ismo.

de realizar varias retrospectivas individuales a algunos de los más reconocidos neovanguardistas, a finales de 1976 inauguró la exposición «El geometrismo mexicano. Una tendencia actual», en la que reincidió en proponer una nueva escuela nacional, oficialmente abstracta y geometrizable, aunque en realidad incorporó todos los lenguajes que consideró novedosos (GARDUÑO, 2011: s/p).

El discurso museográfico que ejecuta Gamboa se desarrolla desde la oficialidad que conlleva la titularidad de la dirección de una institución pública, como es un museo; y, a pesar de la crítica que se hará a su gestión posteriormente, la labor de Gamboa en la dirección del MAM fue rica en muchos sentidos. Acha no duda en denominar los años bajo la responsabilidad del reputado museógrafo, desde 1972 hasta 1981, como «la década de su plenitud»⁴⁷ (1989: 26). Una década coincidente con un momento de bonanza económica, que sorteó la inestabilidad política presente en varios países del subcontinente, en la que México se mantuvo en un estado de prosperidad.

Gamboa, que había nacido en 1909 y, como se ha señalado, tenía a sus espaldas un currículo ejemplar como funcionario especializado en arte, comparte así con algunos de sus colegas latinoamericanos el afán y empeño por entender el desarrollo del arte. Su curiosidad hacía que no tuviese en cuenta su edad y se generase una constante necesidad de actualizarse, de comprender los fenómenos artísticos del tiempo en el que le tocó vivir. Todo ello se vio reflejado en su trabajo al mando del museo porque «la meta fundamental que ha guiado la política del Museo de Arte Moderno en este sexenio [1972-1978, entendemos] ha sido la de eliminar las lagunas de información artística que existían en nuestro país» (GAMBOA, 1976: s/p). De esta manera, se abrió a una política de exhibiciones y cooperación centrada en los valores mexicanos, latinoamericanos y del resto del mundo occidental: Estados Unidos y Europa.

También bajo su dirección el MAM parece haberse resarcido de las conmociones de una próspera a la vez que convulsa década de los sesenta,

⁴⁷ En este sentido, hay que ubicar cronológicamente el comentario de Juan Acha en 1989. El MAM sigue existiendo y después de los problemáticos años ochenta, a los que el mismo autor se refiere en su texto, ha vivido otros buenos momentos, como la época en la que fue dirigido por Teresa del Conde, por ejemplo.

sentando las bases necesarias para una aproximación crítica del arte mexicano durante los años setenta. Lo legitima así, desde el juicio crítico y el estudio de una institución museística, en alianza con otras instituciones, entre ellas el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Gamboa contaba con la experiencia para hacerlo y, si seguimos lo que plantea Ana Garduño (2011) y también Cuauhtémoc Medina (2006), pretendía además la generación de otra tendencia artística propiamente mexicana, como ya había vivido en el pasado, sólo que ahora adaptada a su momento. De ahí el interés por el geometrismo, en el que profundizaremos más adelante.

Lo cierto es que con la dirección del MAM en manos de Fernando Gamboa «se realizaron 168 exposiciones con 65% de mexicanos, más 49 colectivas con 60% extranjeras [...] un promedio de 33.7 exposiciones por año» (ACHA, 1989: 28). Se exhibieron obras de artistas consagrados de todo el mundo, de América Latina, Estados Unidos y Europa y con especial empeño en la muestra de artistas nacionales, con un espacio guardado a los jóvenes. Una gestión que tiene en cuenta los distintos aspectos pertinentes a la museografía moderna, con un interés pronunciado en la formación de público aficionado por medio de la difusión de saberes especializados en charlas, conferencias y seminarios, visitas guiadas a escolares y la edición de un órgano difusor de primer orden como fue la revista *Artes Visuales*, que publicó veintinueve números entre 1973 y 1981(29).

2.5.2.- El geometrismo mexicano: genealogía de un movimiento

A pesar del interés que ha generado la obra de Rufino Tamayo y José Luis Cuevas —por citar ejemplos paradigmáticos y de distintas generaciones—, el arte mexicano, acostumbrado a tener un espacio propio a nivel internacional durante mucho tiempo, como lo hizo con el muralismo, no tenía en los setenta el peso internacional de antes. Los tiempos habían cambiado, pero no se habían aceptado todavía, si seguimos la idea de Manrique antes citada, y las artes mexicanas parecen echar en falta una tendencia oficial con el tirón

internacional y de mercado que conlleva.

Aquí se produce un giro, un cambio de dirección en los acontecimientos, y en ese momento podríamos pensar que México miró a Latinoamérica⁴⁸ —y no al revés como pasara durante «el despertar»— de donde sacó una tendencia artística «nacional» que se concretaba bajo la dirección de Fernando Gamboa y otros especialistas: el geometrismo mexicano. Y es que el abstraccionismo en general había calado en el subcontinente desde finales de los cuarenta: el caso pionero de Argentina es un ejemplo. Pero lo cierto es que en México se da cierta «urgencia» desde finales de los sesenta «por reflexionar sobre abstracción», como se extraña Cuauhtémoc Medina (2006: 122). Extrañamiento que no es gratuito, sobre todo si pensamos que en países con una tradición plástica menos consolidada desde la visión de vanguardia, como la peruana, ya se había superado el estadio de diatribas y cuestionamiento acerca del abstraccionismo en los años cincuenta. Es legítimo pensar —y de hecho así se hace— que la enorme tradición figurativa mexicana pesaría en ello, convirtiéndose en la causante de la postergación, si no de la práctica, al menos de la reflexión sobre los lenguajes abstractos, como sostiene al respecto Jorge Alberto Manrique (1977a). Pero, aunque las comparaciones pueden ser engañosas, además de odiosas, también tenía una tradición similar la plástica peruana y, como vimos, su polémica sobre la abstracción se gestó mucho antes. Independientemente de la existencia de una polémica sobre el arte abstracto en la nación mexicana, de lo que sí hay constancia es de un tibio interés por éste, materializado en exposiciones como «Tendencias del Arte Abstracto en México», celebrada en el Museo Universitario en 1967. La exhibición en cuestión fue criticada, ya que el conocimiento y presencia del abstracto, no ya del geométrico, fue bastante cuestionable (DEL CONDE, 1977: 119). Lo cierto es que este interés se vio como signo de un movimiento propio que tomaría calor y atención en la década ulterior. Se debe aclarar que, aunque escapa de los fines académicos de nuestro trabajo, el estudio crítico del movimiento dentro de la historia del arte de México sí interesa entenderlo

⁴⁸ Decimos Latinoamérica por la relación de la región con tendencias abstractas geométricas y constructivas, pero está claro que el geometrismo es una tendencia internacional que los artistas latinoamericanos trajeron de Europa, sobre todo.

desde ciertos ángulos que repercutirán en el trabajo de Juan Acha durante su paso por el MAM y que resultan análogos con su posición dentro del sistema artístico mexicano y, por supuesto, con su producción intelectual.

Partamos de Medina cuando en su texto «Sistemas (más allá del llamado “geometrismo mexicano”)» titula uno de sus apartados con una proposición afirmativa que es muy reveladora: «La invención del “geometrismo mexicano”» (2006: 122). Medina recuerda que la exposición organizada en el MAM durante la dirección de Gamboa, inaugurada el 26 de noviembre de 1976 bajo el título «El geometrismo mexicano. Una tendencia actual», promovía aspectos atávicos que recrean la atmósfera de la época del muralismo, promoviendo incluso otra triada de maestros, que sin duda era un guiño semántico a los «tres grandes» del mural: Rivera, Orozco y Siqueiros; y que ahora se personificaban en las figuras de los reconocidos artistas Carlos Mérida (1891-1985), Gunther Gerzso (1915-2000) y Mathias Goeritz (1915-1990), quienes compondrían una nueva trinidad fundacional sobre la cual se levantase el geometrismo mexicano.



Obras de Kazuha Sakai y otros geometristas del s.xx en la exposición «Museo Expuesto» (2014)

No es que el arte mexicano no hubiese pasado por el arte abstracto, ni por la corriente geométrica del mismo antes de esa fecha. Ya Goeritz en su propuesta del Museo Eco, el trabajo de Mérida o las siguientes generaciones

de creadores habían realizado obras que tenían al geometrismo abstracto presente; pero la dispersión de las piezas, la individualidad de los artistas y demás factores de la época dificultaban su revisión como movimiento (MANRIQUE, 1977a: 77) antes de la famosa exposición del 76. Justamente las expresiones no continuadas ni conexionadas entre sí, realizadas por distintos artistas en diversos momentos fueron una de las justificaciones para la concreción en esos años de la genealogía del movimiento. Basta con leer el índice de *El geometrismo mexicano*, libro editado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, para percatarse del interés por aunar en un común denominador a obras y artistas individuales de distintos momentos históricos, cercanos, pero diferentes que llevarían a una genealogía, a una concepción teórica y práctica de dicho movimiento inédita hasta ese momento pero que «andando en el tiempo, se van definiendo coincidencias, parentescos más o menos cercanos, tendencias. Una que se hace presente con evidencia en la segunda mitad de los años sesenta es la de los geometristas» (MANRIQUE, 1977a: 82).

Detengámonos en señalar que paralela a la mencionada exhibición del MAM se había realizado una monografía bajo la tutela de Jorge Alberto Manrique, quien dirigiría el Instituto de Investigaciones Estéticas por esos años, cuyo objetivo principal residía en un estudio académico para comprender y datar ese fenómeno. Vemos así que fueron dos las actividades que se propusieron y promovieron la “existencia” del mismo. Dos iniciativas emitidas desde instituciones clave para el arte, como la academia y el museo, que hicieron el esfuerzo por estudiar y exponer una constante, cuyas expresiones se encontraban más bien desvinculadas entre sí como movimiento artístico. Es una acción conjunta para lograr un mismo objetivo, por lo que resulta evidente que la conexión entre ambos hechos no es arbitraria, y de ahí el «extrañamiento» de Medina décadas después. Incluso un comentario de Jorge Alberto Manrique referente a la exposición resulta ambiguo cuando afirma que: «En coincidencia con nuestro interés por el movimiento objeto de este libro, el señor Fernando Gamboa [...] organizó una exposición con el título “El geometrismo mexicano. Una tendencia actual”» (1977: 12). Está claro que ambas actividades no responden a simples coincidencias sino a un programa

conjunto por estudiar, cronologizar, en fin, incluir a un nuevo movimiento dentro de la historia del arte mexicano y con ello, latinoamericano. Las razones para pensarlo resultan contundentes, a pesar de las palabras del director del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Por ejemplo, Juan Acha es el único autor no adscrito al Instituto que participa en el libro y su participación consta como parte del Museo de Arte Moderno; los autores del catálogo de la exposición son la mayoría de los académicos que participan en el libro: Jorge Alberto Manrique, Teresa del Conde y Xavier Moyssén, con excepción de nuestro autor y de Ida Rodríguez; y, por último, en el libro se hace un mención detallada de la exposición, de los artistas que participaron y de los artículos en prensa que se publicaron sobre ella.

La del geometrismo es una historia que se está construyendo en el México de ese momento. El libro se plantea de esta manera: Ida Rodríguez hace un estudio sobre el arte geométrico en la tradición occidental; Acha sobre lo que ocurre en América Latina al respecto; la periodización según cierto sentido generacional e histórico de la presencia de esta constancia estilística presente apenas desde hace diez años se corporiza en los textos de Moyssén sobre «Los mayores: Mérida, Gerzso, Goeritz», como titula su ensayo; el período intermedio, en el que podemos ubicar a artistas como Felguérez, Rojo, Escobedo, etc., lo estudia Manrique en «Los geometristas mexicanos en su circunstancia». Y, por último, Teresa del Conde hace hincapié, como reza el título de su texto «Las jóvenes generaciones de geometristas mexicanos», en la obra de una nueva generación que, aunque no es tan conocida y todavía no está consagrada como las anteriores, sí tiene una obra sólida y prometedora y está compuesta por creadores como Hersúa, Sebastián, Moyao, entre otros.

Resultan compresibles, teniendo en cuenta estos factores, las lecturas recientes de ese momento. Queda justificada la suspicacia con la que la crítica actual revisa algunos de sus aspectos, en especial el arte geométrico como movimiento mexicano. Aunque no nos corresponde a nosotros entrar en ellos, por lo menos no de forma extensa, nos interesa reflexionar sobre nuestro autor dentro del contexto general donde se produjeron. Es así que tenemos que estudiar la relación del geometrismo mexicano dentro del arte latinoamericano.

A partir de aquí haremos varios lineamientos que no sólo se dirigen a exponer la función latinoamericanista de Acha dentro del sistema artístico del país norteamericano, sino que también llevarán a procesos más personales que tendrán su reflejo en el devenir profesional inmediato de nuestro autor.

A pesar de lo expuesto sobre esta tendencia en México, lo cierto es que su arte más allá de sus rupturas, procesos e institucionalizaciones seguía sin identificarse con las prácticas más vanguardistas, como las que se daban en Argentina, Brasil o Venezuela, por citar ejemplos de los llamados «países abiertos», según la propuesta de Marta Traba, en los que la vanguardia parece más común y asumida. Bayón sienta una polaridad entre el sur y el norte, donde dos países, Argentina y México, cada uno a un extremo del subcontinente, persiguen objetivos distintos y diametralmente opuestos con sus expresiones artísticas desde el nombrado «despertar». Morais retomará esta idea un poco más tarde para insistir en la relación de Argentina con el espíritu europeo mientras que la de México se produce con lo indígena, que se reforzaría con la figuración y las reminiscencias posteriores de la Escuela mexicana; a pesar de que no lo constriñe sólo a esa influencia, ésta sí parecería marcar una constante que se percibe en el trato con las vanguardias (MORAIS, 1990: 10-12). Parece un lugar común recurrir a este tipo de separaciones dicotómicas, pero ellas fueron un medio de conocimiento valorado en el siglo pasado. Hoy en día sabemos que nada es tan determinante: una cosa u otra, sino todo lo contrario y sus posibilidades. La percepción de la crítica de los años setenta era esa y como tal es importante señalarla y entender sus razones.

México sí buscaba conseguir otra percepción y por ello se abría a América Latina, en un momento en el que la región suscitaba un interés internacional marcado por distintos hechos, algunos ya nombrados, acompañados de una situación económica que, aunque sería muy breve en su abundancia y cronología, acentuaba el interés por su cultura, de la que el arte sería un elemento clave, simbólica y comercialmente hablando. Lo latinoamericano quería ser visto, entendido y vendido desde una perspectiva regional amplia, cuya base estaba en las similitudes culturales, más que en las

diferencias. Muchos de los elementos comunes se sostenían en una situación social coincidente que se buscaba cambiar. En el arte, esta pretensión era compartida y Saúl Yurkievich (in MORAIS, 1990: *ad locum*, 11) propone al respecto, en su texto «Arte latinoamericano: de la práctica dispar a la unidad teórica», que «el papel del crítico consiste en alcanzar el máximo de conciencia posible, o sea, posibilitar la máxima asimilación social de los valores estéticos». A pesar de que las obras de arte de nuestro continente «coexistentes y coextensivas pero dispersas, resisten a ser integradas en una articulación específicamente latinoamericana. Por la enorme distancia entre el nivel de emisión y el de recepción, los artistas trabajan para un reducido círculo de público con capacidad de comprensión y/o adquisición de su obra», y muchos aspectos más, por supuesto, pero que redundan en que «a menudo, la microhistoria del acontecer artístico y la macrohistoria del acontecer nacional van cada una por su lado» (Ibídem). En estas palabras podemos entender varios aspectos que nos ayudarán a deslindar elementos propios de la crítica de esos años. Por un lado, la vocación de la crítica mexicana en pro de la elaboración histórica, crítica y teórica de un recién entendido geometrismo, como hemos visto; y, además, en el microcosmo de su arte, podemos ver las estructuras que son comunes a las pretensiones del arte latinoamericano y que, aunque ahora parecen difusas, se irán direccionando tanto con el arte mexicano como con la aportación de Juan Acha dentro de él.

Insistir en la reorganización preceptiva, crítica y también en la profesionalización de las artes latinoamericanas es determinante. Por un lado, se convierte en la motivación de la mudanza de nuestro autor de país y seguramente, en el probable requerimiento que se le hizo desde suelo mexicano para que ésta se produjese. El fortalecimiento del tejido cultural latinoamericano vivió años de florecimiento en la década de los setenta; México ya no podía dar la espalda a lo que pasaba en el resto de la región ni dejar de lado la posibilidad de dialogar con el mundo por medio de esa “identidad” regional de la que sin lugar a dudas también formaba parte y con la que llegaría a un auditorio mayor. Si en otro momento se propició por medio del muralismo una conversación que partía desde el norte hacia el sur, ahora, por medio del geometrismo, se revisa desde el norte una tendencia que contaba con bastante

tradición en la región. Aunque, como insisten sus promotores, desde suelo mexicano se alimentaba y aportaba lo suyo a dicha tendencia.

Y es que la problemática social, el desorden de las clases, de la pobreza, las chabolas que comenzaban a extenderse sin tener en cuenta los esfuerzos de los gobiernos por dominarlas con grandes proyectos residenciales, el caos de las ciudades que se motorizaban, etc. eran similares en todas las naciones. Mientras, en el arte se estaba dando una tendencia que parecía de retorno al orden —¿perdido?—, de racionalizar el caos, el tráfico, la contaminación: el constructivismo, geometrismo, o cualquiera de los sinónimos que se utilicen para conceptuar al abstraccionismo geométrico y sus distintas vertientes. Morais ve en el camino constructivista —él prefiere usar este vocablo al de geometrismo— una intención de construir, verbo cuyo complemento es, para el brasileño, «crisis. Construir en lugar de caos, una sociedad que se construye desde el orden o con una construcción que organiza el desorden, porque: «el artista constructivo cree que el arte puede ser un instrumento eficaz de transformación de la sociedad, quiere construir una nueva realidad, incluso en el plano social y político. El artista constructivo sueña con los ojos abiertos, quiere esculpir el futuro en el presente. El gesto constructivo es un gesto creador de mundos. Gesto primero, abierto futuro» (MORAIS, 1990: 46). Relacionado inicialmente con la revolución rusa, «el arte constructivo no sería la manifestación cultural de sociedades industriales, terciarias y avanzadas, sino de sociedades en fase inicial de arranque» (47), insiste Morais tratando de homologar el despegue de Rusia tras su revolución con los sucesos vividos en suelo latinoamericano durante esos años. Y en este sentido, el crítico brasileño observa el auge constructivista que recorre los países que forman el subcontinente, con motivaciones distintas pero que significan para él un reinicio, una nueva etapa y que, en el caso de México, tiene que ver con una postura contra el apogeo muralista (Ibídem) y en general con la persistencia de los preceptos y prácticas de la Escuela mexicana.

Pero el interés en el resto de países por el constructivismo varía en muchos años con respecto al caso mexicano. Juan Acha no evade la necesaria cuestión, precedida por otra también determinante si pensamos en la región y

los factores sociales que inciden en su arte, «por qué el geometrismo implica en Latinoamérica un saludable correctivo de toda una tradición individualista y emocionalista del arte y la cultura» (1977: 36). La cuestión sobre el subcontinente y en particular sobre el reciente movimiento en México, da paso a proponer una visión preceptiva que ayude a dar respuestas a distintas preguntas porque «lo importante es, consecuentemente, tomar conciencia de la lucha ideológica que estimula toda obra de calidad, cuyo significado depende del partido que tomemos» (Ibídem). Así, parece elevar un llamamiento porque «necesitamos encontrar, pues, un modelo de lectura de lo buscado por el geometrismo, para librarnos de las mistificaciones que de él hace el sistema políticosocial establecido [el oficialismo] con el fin de desvirtuarlo y absorberlo» (Ibídem). Y así evitar situaciones como la experimentada en Venezuela con la oficialización del cinetismo como tendencia que llevó la vanguardia a ese país, y con ella lo “igualaba” al resto del mundo industrializado. Sin dejar de lado la consabida disolución de significados y búsqueda por parte de los artistas, al convertirse en instrumento del Estado y por su adecuación, o no, a las necesidades artísticas de la nación.

Juan Acha es cauto al respecto. Conoce los recientes hechos del arte latinoamericano, ya tiene unos años en suelo mexicano, por lo que sabe lo que dice y los problemas que puede sufrir un movimiento que ya ha sido experimentado en otras naciones. Requiere así de una base teórica necesaria si se quiere proponer un movimiento que sea capaz de ofrecer aportes artísticos acordes con los vaivenes nacionales, ser independiente y no permeable a las críticas y a sucesos exógenos. En su texto vemos un espacio para la exposición general del tema, su contextualización y antecedentes, para llegar al caso de América Latina. No en vano el texto lleva como título «El geometrismo reciente y Latinoamérica». En él pasa revista a lo sucedido con esta práctica en las artes de los tres países clave al respecto: Argentina, Brasil y Venezuela. Aunque no vamos a profundizar en el movimiento en las tres naciones a las que aludimos en el anterior capítulo, volvamos a la idea propuesta por nuestro autor y que reitera a lo largo de sus páginas: es difícil ser geometrismo en una región donde la tradición figurativa domina «las artes cultas», por lo que «adoptar una actitud artística que va en contra la corriente,

exige teorizar» (1977: 40). Y justamente el arte reciente latinoamericano por medio de sus expresiones en los nombrados países lograría las innovaciones necesarias llevadas a cabo por medio de un proceso conceptual —no conceptualista en este caso— propio: «nuestros geometristas inician en América Latina la tan esperada intervención directa de nuestras fuerzas racionales, como las únicas capaces de abrir caminos nuevos y propiamente latinoamericanos a nuestro potencial artístico, pues ellas constituyen la única instancia para que nazcan teorías estéticas en nuestro suelo» (40-41). Más adelante veremos cómo esta idea, que ya tenía tiempo siendo mencionada por Juan Acha en su trabajo, se concretará en su propia obra.

2.5.3.- Juan Acha: un fichaje internacional

Acha no duda en alabar la dirección de Gamboa, con la que «El Museo de Arte Moderno tomó otro giro y se tornó en lo que debía de ser: vehículo de difusión, en México, del arte internacional» (1989: 28). En lo importante que es la política «artística» seguida por el director del museo se entrevé el interés presente detrás del fichaje de un crítico y promotor de la plástica moderna y contemporánea, que ya poseía el conocimiento y la experiencia, pues había colaborado con el estallido de una nueva vanguardia en su país de origen, dio apoyo a los planteamientos más neovanguardistas y además conocía América Latina: venía de un país del sur del continente, con mucha relación con Argentina y Brasil, y también había visitado y residido en otros tantos —aunque lo había hecho como responsable en una trasnacional que nada tenía que ver con el arte—. Acha contaba con un sólido currículo que contenía el germen de muchas preocupaciones sobre el arte desde la perspectiva de lo nacional, la introducción de la modernización a la práctica y crítica artística de su país y otras ideas incipientes sobre la región, unidas a otras poéticas, aportaciones y vivencias asertivas y aplicables a las aspiraciones de muchos de los involucrados en el arte de México de ese momento, motivados a salir del aislacionismo en el que se encontraban para dialogar con sus vecinos y el mundo, preocupados como estaban por su contemporaneidad.

México parece no querer seguir replegándose sobre sí mismo y las mudanzas experimentadas a partir de la posguerra, social y culturalmente, dan cuenta de ello. Ahora los ánimos y las búsquedas que se exacerban desde la revolución cubana de finales de los cincuenta y los demás hechos que marcaron la historia del mundo y de la región, tales como la eclosión de los *mass media*, las migraciones, los tratados internacionales, movimientos civiles, etc., hacen que América Latina sea un territorio que no podía ignorarse, ni por el mundo y mucho menos a sí mismo. La situación política era diversa, con naciones bajo regímenes socialistas, otras viviendo terribles dictaduras y algunos gobiernos democráticos de corte capitalista que vivían con cierta prosperidad pero tocados internamente por la lucha de clases, las ideologías, los movimientos de guerrillas, etc. Fueron tiempos en los que el subcontinente empieza a ser determinante para Estados Unidos y su lucha anticomunista, en los que movimientos sociales y nuevas normas del mercado imponen retos colectivos e individuales que buscan ser asumidos desde una identidad transnacional conjunta, la latinoamericana, que categoriza a las personas, países y productos como parte del Tercer Mundo: espacio geográfico, social y económico subdesarrollado.

No obstante, México quería salir de su caparazón y abrirse a sus vecinos del sur, a pesar del ambiente enormemente cerrado que se vivía por esa época (MANRIQUE, 2014). Ya en los sesenta había comenzado su apertura sacando algunas convocatorias abiertas también a artistas latinoamericanos, pero parecía no haber sido suficiente. La necesidad sigue existiendo en el área artística y cultural del país. No sólo el arte daba cuenta de dicho requerimiento, también la literatura y su conocido *boom* hacían apremiante una búsqueda de lo regional como marco sobre el cual se generasen los discursos y procesos artísticos-culturales adecuados para ese momento.

Juan Acha sería una pieza clave dentro de ese proceso y aumentaría la nómina de latinoamericanos que se habían instalado en México más o menos por la misma época. Algunos de ellos fueron el artista y crítico argentino de

origen japonés Kazuya Sakai⁴⁹, el investigador y teórico, también argentino, Ernesto García Canclini y el célebre escritor colombiano Gabriel García Márquez, por nombrar algunos conocidos, relacionados con el arte y la cultura. En general, la presencia de estas personalidades haría que con su ejercicio profesional no sólo se ampliase el radio de acción de la cultura mexicana fuera de sus fronteras, sino que además alimentarían, por medio de sus trabajos, el ya de por sí diverso y rico panorama cultural de esa nación.

Por lo que una figura como Juan Acha, vinculado al ambiente artístico de América Latina, resulta acorde y su trabajo propicio en la apertura vivida en la escena cultural mexicana, ya que «tenía mucha relación con América del Sur con países como Venezuela, Colombia, Brasil, etc. [...]». En general le interesaba la teoría y el ambiente de América Latina, que era su fuerza» (MANRIQUE, 2014). Con esta fortaleza, el peruano representa desde la crítica, primero, y la teoría después, la vertiente latinoamericana y latinoamericanista dentro del sistema cultural mexicano, tanto en la academia como por sus distintas colaboraciones y su paso por cargos de responsabilidad como el del Museo de Arte Moderno. Porque, a pesar de que se habían hecho acercamientos por medio de la pintura al resto del subcontinente, como comenta Manrique, es cierto que Acha dio el impulso necesario a esa apertura, visible en muchos aspectos, algunos de los cuales analizaremos en su momento. No se quiere afirmar que las relaciones e intercambios entre México y el resto del subcontinente no se diesen antes, ni que sean una consecuencia exclusiva de la intermediación de nuestro autor, no sería precisa ni acertada tal afirmación, puesto que, como se puede observar en nuestra exposición, todos los factores confluyen para que el interés por Latinoamérica y su concreción dentro del sistema cultural mexicano se genere, procese y sedimente⁵⁰.

⁴⁹ Además de su obra artística y literaria, Sakai fue un activo promotor del arte, donde abordó la curaduría y la crítica de arte. No olvidemos que primero en *Plural* y después en *Vuelta*, fue jefe de redacción y el responsable de artes plásticas.

⁵⁰ En correspondencia con lo anterior, Acha en el citado texto «Perfil sociocultural del Museo de Arte Moderno en México» (1989) hace una interesante contextualización de los 25 años de vida que cumplía la institución, en la que resalta la apertura del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM durante los años setenta cuando estaba bajo la dirección de Jorge Alberto Manrique (28). Manrique saca al instituto del aislamiento en correspondencia, sin duda, con el ímpetu general que rige a la cultura mexicana en esos momentos.

La participación de Acha en el ambiente artístico mexicano, como hemos podido observar hasta el momento, parte de su contribución desde el ángulo latinoamericano. Pero su trabajo no se ciñó sólo a ello, ya que pensarlo así sería reducir no únicamente su capacidad y esfuerzos dentro del sistema mexicano, y hay que contar también con la influencia y legado que dejó y que iremos señalando. En todo caso, como decíamos, su latinoamericanidad, característica diferencial que complementaba otras propuestas —aupada por las necesidades del mismo sistema de esa nación—, fue la que lo llevó a aportar y a participar desde su conocimiento como peruano y, con ello, como latinoamericano. En el libro antes citado sobre el geometrismo, Acha se limita a revisar este lenguaje dentro del contexto latinoamericano, excluyendo deliberadamente a México, como el mismo Manrique enfatiza en el «Proemio» (1977: 12). Una limitación temática puntual que no por ello deja de cuestionar algunos aspectos del arte mexicano, para incluirlo dentro de la tradición subcontinental⁵¹.

Nos parece consecuente que viva un proceso direccionado hacia lo latinoamericano. Los cambios de su vida, personales y profesionales como los que aquí estamos revisando, refuerzan la necesidad de ampliar también su visión y que con ello se potencie su interés por la región. México le brindó a Acha, además de fungir como latinoamericano, la capacidad de vivir, trabajar y participar en otra sociedad del subcontinente, enriquecer puntos de vista, comparar y evaluar la realidad de otro país y su imaginario con respecto al suyo propio y a otros en los que residió. Pero no olvidemos que, aunque nos interesa su trabajo en función del arte latinoamericano, nuestro autor también participó activamente en el sistema artístico mexicano, ofreciendo propuestas importantes más allá de lo estrictamente latinoamericano.

⁵¹ Pero si bien nuestro autor no participa del debate sobre este movimiento mexicano en la citada publicación, sí lo había hecho en 1974 con motivo de la exposición «Felguérez. El espacio múltiple», realizado en el MAM del 20 de diciembre de 1973 al 17 de febrero del año siguiente, cuyo catálogo, además de contar con un texto de nuestro autor, también incluía otro de Octavio Paz.



Ejemplares de *Plural* que forman parte del acervo del Proyecto J. Acha

Cuando hablamos de Juan Acha y su relación con el arte mexicano desde su condición de latinoamericano, también destaca su colaboración en los medios que fundó y editó Octavio Paz por esos años. Tanto *Plural* como *Vuelta* fueron revistas nacidas con una vocación crítica y literaria principalmente, con esmero en ofrecer un contenido basado en la calidad, pero también en la diversidad geográfica y en especial latinoamericana, tal y como expresa el nombre de la primera parte del proyecto editorial, “plural”. Con el devenir del tiempo la revista se ampliaría a otras disciplinas culturales y radicalizaría su postura crítica de corte político y social. Esto último fue el motivo del cese, por órdenes gubernamentales, del director del diario *Excélsior*, del cual era suplemento *Plural* y con ello el del editor del mismo, el propio Paz, en el año 1976.

Plural buscaba ser una revista latinoamericana y de hecho lo fue. Si recorremos sus números vemos la diversidad temática, geográfica, de géneros y registros: una búsqueda constante por adaptarse a su misión como medio, ampliar sus miras, sus áreas de acción, ofrecer lo más puntero del pensamiento, de la literatura y, por supuesto, del arte. Una postura política que, aunque cuidada, pensada y consensuada por el equipo editor (KING, 2008), no era complaciente ni con los hechos fuera de las fronteras mexicanas, ni mucho menos con los ocurridos en su suelo. La postura crítica que se manifiesta en la

publicación dirigida por Paz no dejaba de ser consecuente con la función activa, social, políticamente hablando, del intelectual de esa época convulsa mundial y regionalmente. La militancia del intelectual latinoamericano era una característica de la época y Paz, aunque no militaba como político, sí observa la situación, negándose a ser indolente con lo que pasa en la región. En un artículo declara al respecto: «El continente se vuelve irrespirable. Sombras sobre sombras, sangre sobre sangre, cadáveres sobre cadáveres: la América Latina se convierte en un enorme y bárbaro monumento hecho de las ruinas de las ideas y de los huesos de las víctimas» (De Paz in KING, 2008: *ad locum*, 9). Si lo extrapolamos a Acha, podemos observar el compromiso con la región y su gente como característica del intelectual de esa época, lo que se refleja en el interés y trabajo que realiza desde el área que considera su responsabilidad y con la que puede aportar algo: el arte. Volviendo a las publicaciones, además de la preocupación por la situación política y social del subcontinente, eran el espacio para la difusión de sus creadores, creaciones e ideas.

2.5.4.- De la crítica a la teoría del arte: el proceso de una necesidad

Juan Acha empezaría a colaborar en *Plural* en 1972, donde se encargaba de la sección de reseñas de arte, que empezaron a incluirse a partir del nº 10, de julio de 1972. No llevaban firma y sólo sería en el nº 14, publicado en noviembre de ese año, cuando encontramos sus iniciales al final de la sección «De las artes», rubricando tres reseñas: «El objeto no es el arte. El concepto es el arte» (p. 42), «La colección Carrillo Gil» (p. 42) y «¿Arte y tecnología?» (pp. 42-43). Sin embargo, en el número siguiente volveremos a ver la sección sin firma ni iniciales. Ya en 1973 su colaboración será regular y de ello da constancia la aparición de su nombre en la tabla de contenidos, ya sea al inicio o al final de su sección⁵².

⁵² La búsqueda y el crecimiento como medio cultural internacional hizo que *Plural* se abriese a otras áreas artísticas, cambios que son visibles en la evolución de la revista a lo largo de sus números. En este sentido, parece que poco a poco se van consiguiendo incorporar los nuevos contenidos y se va experimentando en la manera de darle visibilidad a los colaboradores, ya que no es homogénea, ni sigue un patrón de lectura constante.

Su sección comienza llamándose «De las artes» y después se torna más específica y cambia el nombre a «Exposiciones». En ella reseña eventos de las artes plásticas y visuales tanto en México como en el extranjero. Toca temas y tendencias muy amplias, referidas a un territorio diverso como lo es el de la escena mexicana de esos años —no olvidemos que en la capital había más de cuarenta museos— así como la internacional. Nuestro autor es el colaborador habitual de la sección, aunque también escriben en ella de forma irregular Kasuya Sakai, Jorge Romero Brest y Jorge Alberto Manrique, entre otros.

En el n° 24, de septiembre de 1973, aparece su primer texto en la revista. Ya no es una reseña sobre exposiciones o libros, que también se siguen publicando, sino que es un artículo titulado: «Las posibilidades del arte en América Latina» (pp. 52-54). Será su único artículo en ese año para esta publicación, aunque a partir de entonces publicará con mayor frecuencia. A diferencia de lo que se podría pensar, Acha no sólo escribe sobre el subcontinente latinoamericano. Sin embargo, está claro que Paz y su equipo conocen de sus intereses regionales y le hacen encargos acordes a ellos. Así, es Acha quien hace la reseña del libro de Marta Traba *Dos décadas vulnerables en las Artes Plásticas Latinoamericanas, 1950-1970*, además de otros artículos sobre artistas latinoamericanos, como el escultor colombiano Negret (n° 33, junio de 1974) y los mexicanos Goeritz (n° 31, abril de 1974), Gerzso (n° 34, julio de 1974) y Tamayo (n° 37, octubre de 1974), por nombrar algunos. Otra reseña que llama la atención es la que realiza sobre el libro de Dore Ashton *The New York School. A Cultural Reckoning* (n° 32, mayo de 1974).

Es de destacar que cuando en la publicación se hace referencia a los colaboradores de cada número, en el caso de nuestro autor se le describe casi siempre como «crítico de arte peruano radicado en México; colaborador regular de *Plural*». En otras ocasiones leemos: «colaborador de Plural, Diorama de la Cultural, Artes Visuales [*sic*]», pero nunca se le señala como coordinador del Museo de Arte Moderno o profesor de la ENAP- UNAM. No sabemos el motivo o las razones editoriales, pero éstas seguro existieron para la realización de tal

resumen curricular en lugar de otro.

Juan Acha no sólo escribe en *Plural* y en la ulterior *Vuelta*, sino que como dice su ficha de colaborador, también lo hace en *Diorama de la Cultural* que es el suplemento cultural del diario *Excélsior* y en *Artes Visuales* que, como ya señalamos, fue una publicación del MAM, así como en otros medios de comunicación y especializados de otros países, principalmente de América Latina. Sus textos son variados y van desde la crítica artística hasta la disertación conceptual y teórica de problemas plásticos y visuales nacionales, regionales e internacionales, concernientes a los artistas, pero delineando cada vez más una preocupación por el trabajo que desde la crítica y la teoría del arte se debe hacer. Por ejemplo, en *Diorama...* publica artículos como: «Omar Rojo y la simplicidad» (28 de enero de 1973), «Szyszlo, pintura grávida de sugerente poesía visual» (25 de marzo de 1973) o «Paul Klee: pensador plástico» (también utilizado como prólogo para el catálogo de la muestra presentada en el Museo de Arte Moderno durante noviembre y diciembre de 1973), por citar algunos. Junto con otros como «El arte como posibilidad de captar nuestra realidad latinoamericana» (23 de septiembre de 1973), «Hacia la reinvención del arte culto» (8 de abril de 1973), «Arte culto a las mayorías» (1 de abril de 1973) o «La educación artística ¿se puede enseñar a ser sensible?» (14 de enero de 1973). Ya habíamos detectado en su etapa peruana cómo combinaba en sus textos la crítica de artistas con una función hermenéutica para llevar las nuevas vanguardias al público y con ello el nuevo arte peruano. En el ciclo de conferencias que programó antes de mudarse, se observan así mismo aspectos latentes, por el tratamiento temático, de su perfil como teórico, motivados también por el desplazamiento del arte con las neovanguardias y su mismo posicionamiento personal al respecto. En México no sólo retoma la escritura crítica sino que va un poco más allá y materializa la creación de un corpus teórico que parte de la crítica, de una crítica de la crítica y de su función dentro del arte mexicano y del subcontinente, pero también sobre la educación del mismo y de las políticas públicas concernientes a las prácticas artísticas abordadas desde diversos ángulos. Textos como «Hacia una crítica del arte como productora de teorías» (*Artes Visuales*, nº 13 de 1977), que publicará en la misma década serán, temática y textualmente hablando, una bisagra entre

su función de crítico y su faceta como teórico. La variedad de publicaciones en las que tiene la posibilidad de participar, del más alto nivel intelectual de la época, el incansable trabajo que se potencia con su traslado y los diferentes cargos que ocupa y que le hacen ver el arte desde distintas perspectivas se reflejan en el contenido de los textos que publica y que, de forma general, van siguiendo una línea de trabajo que parte de su experiencia peruana y se enriquece en la mexicana y, con ella, latinoamericana.

En México también se ha profesionalizado la crítica de arte y se ha diversificado su radio de acción: «como críticos actuaban Ida Rodríguez y Jorge Alberto Manrique, entre los de formación académica; Juan Carlos Crespo de la Serna, Alejandro Rodríguez, Margarita Nelken y Raquel Tibol entre los especializados; Luis Cardoza y Aragón, Octavio Paz y Juan García Ponce, entre los literatos» (ACHA, 1989: 25). Esta diferenciación, planteada por nuestro autor, es pertinente no sólo porque proviene de él y denota su visión, en la que podemos entender su posición sobre la práctica crítica del arte, sino además porque propone una división con nombres y apellidos de la crítica de su momento. Así, diferencia la crítica académica de la especializada, que entendemos es una crítica que, a pesar de su carácter divulgativo, va más allá y se interesa por el proceso, producto y productor artístico. Aunque lo que llama la atención es el peso que otorga y tiene la crítica de corte literario en su continua relación con la de arte, y que, en el caso de México, es representada por grandes literatos e intelectuales como son los tres nombrados, por lo que no puede ser obviada y sin duda contiene un valor incuestionable. No obstante, Acha la “crítica”, debido a que «detuvo en México el desarrollo de la crítica profesional y sobre todo la de trasfondo teórico» (Ibídem). Luis Cardoza y Aragón, Octavio Paz y Juan García Ponce son plumas clave para las artes, para la difusión de ellas para el gran público, especialmente en México, con una prosa seguramente más accesible que la especializada y la académica, pero que aleja a la crítica de las pretensiones teóricas, de las netamente artísticas que Acha buscaba.

Las propuestas de los años setenta en la obra de Acha responden a distintas necesidades —replanteamientos, vacíos o falta de información— que

se hacen impostergables. El vasto material publicado da cuenta de ello, así como la amplitud temática, que merecerá un trato aparte y que abordaremos en el siguiente capítulo. Pero se hace patente su ejercicio crítico, su preocupación por la disciplina artística y su explicación, por la indispensable labor de difusión, comunicación y hermenéutica de la obra de arte y del arte dentro de la sociedad, de las teorías que comparten sus colegas en esa época y que están a su alcance. Nuestro autor empieza a ejercitar una preocupación por la crítica que parte de una crítica como productora de teorías, una de sus propuestas más novedosas e influyentes, y que termina en su “autodenominación” y trabajo como teórico del arte, que acabamos de nombrar. Esto le llevará a continuar con su participación en medios divulgativos tradicionales, pero combinándolo con la escritura de densos libros teóricos que, así mismo, tendrán un carácter divulgativo, entre especialistas y estudiantes.

Tanto su trabajo en el museo como su participación en publicaciones como la antes señaladas nos indican su posición privilegiada dentro del sistema artístico mexicano y continental. Circunstancias que delinearían vías de trabajo y preocupaciones que se visibilizarían en su desarrollo profesional. Y una de ellas es sin duda la teoría del arte, que toma forma como «necesidad», por lo que acompañará siempre un llamamiento a los implicados en los procesos del arte a la disertación y al debate teórico. Este proceso lo podemos seguir por medio de sus textos y, aunque abordaremos sus principales influencias y preceptos más adelante, es importante entender biográficamente cómo se originó desde su función de crítico y del requerimiento que desde ella surgió en él. En su segunda monografía, *Arte y sociedad latinoamericana: Sistema de producción* (1979), Juan Acha se autodefine como teórico del arte, y como tal «aspiramos a dilucidar los problemas sociológicos del arte actual, convencidos de que la fuerza motriz de toda innovación cultural está en la base económica de la sociedad» (1979: 14). Así mismo, reconoce que lo acompañan en este proyecto «preocupaciones latinoamericanistas» que serán las que temporicen su investigación (14). Todo el proceso vivido en México, las circunstancias particulares del arte en esa nación, su origen sudamericano, su contacto con el subcontinente, unido a su observación y a las oportunidades profesionales que su nuevo país de residencia le brindaba, hicieron que se

diese su inclusión curricular en la teoría del arte, marcado desde una perspectiva regional. Su búsqueda como teórico e investigador consiste en redefinir el arte desde el conocimiento de la realidad latinoamericana (15), y para ello no parte del «trabajo» sino de una definición más amplia que lo comprende: «el sistema de producción cultural» (15). No vamos a tocar aquí los distintos elementos que conformarían su propuesta teórica sobre el arte latinoamericano, pero sirva el prólogo de su segundo libro como una guía en la que podemos leer sus intereses en esos años, reflejos en su obra y que marcarán su devenir profesional posterior. Aunque, como dijimos antes, la conexión de los últimos años de su etapa peruana y ese desplazamiento en relación con el avance de las neovanguardias y las nuevas tendencias no-objetualistas son parte del engranaje que mueve su interés por lo teórico y que en la nación mexicana se transformarán, de lleno, en una parte de su trabajo, una profesión.

Además de lo antes señalado, Acha nos expone la motivación de su trabajo como teórico: «los jóvenes estudiantes», ya que se basa en el curso de Teoría del Arte que dictó durante cuatro años en la ENAP- UNAM y que dejó de dar cuando se postuló a la titularidad y lo reprobaron (1979: 21). También nos aclara su metodología: «el materialismo dialéctico de corte marxista, la sociología del arte, con la intención de conseguir un “pensamiento visual independiente”, logrado de la capacidad cognoscitiva del arte para penetrar en la realidad [...] en fin extraer conclusiones teórico-artísticas y pedagógicas de la enseñanza superior del arte», atendiendo a que la investigación fue un encargo de la ENAP-UNAM (Ibídem). Tampoco podemos dejar de nombrar a Mahia Biblos, artista argentina que sería su esposa y compañera en esta etapa de su vida. Ella fue un apoyo constante en su escritura así como en la revisión crítica de muchos de sus libros, la mayoría de los cuales se los dedica a ella.

2.5.5.- De la juventud y la educación artística

Su preocupación e interés por los jóvenes valores artísticos fue una

constante a lo largo de su vida profesional. De su trabajo como mentor y cierto liderazgo entre las nuevas generaciones de artistas peruanos pasó a ser profesor en universidades y escuelas especializadas. Y, aunque no logró el puesto para impartir la asignatura de Teoría del Arte como deseaba, sí fue nombrado investigador a tiempo completo en 1976, «quedando a cargo del Seminario de Arte Contemporáneo hasta el día de su muerte». Un curso dependiente de la División de Estudios de Postgrados de la ENAP-UNAM, como comenta José de Santiago (2013: 5), amigo y discípulo, en la presentación de uno de sus libros. Su desempeño como docente fue muy importante, principalmente para una de las universidades con mayor prestigio de América Latina, la Universidad Nacional Autónoma de México, ya que como declara Manrique (2014) «también Juan Acha fue un nombre importante para la UNAM, para la historia de la misma»⁵³.

El contacto con la juventud tuvo gran importancia en el desempeño profesional de nuestro autor. Una relación que enriqueció su obra por medio del acompañamiento de emergentes talentos con sus consejos, experiencia y, por supuesto, la práctica crítica. Durante toda su carrera Acha apoyó a las nuevas generaciones de valores artísticos desde las páginas de los periódicos, la escritura de reseñas para catálogos, revistas, de la programación de exposiciones, de la conversación y el intercambio de opiniones. Pero a partir de esos años iniciales en la capital mexicana ya lo haría desde la academia misma. Una posición que privilegiaría su mirada para detectar carencias educacionales, metodológicas y de temarios presentes, tanto en el sistema educativo como en los jóvenes que ingresaban a estudiar una carrera artística. Estas razones también desencadenarían acciones concernientes a suplir dichas carencias en la educación artística y, así, en el arte en general. Para Acha, mientras las otras ciencias avanzaban, en especial las sociales, en países como México y Brasil «en las Ciencias del arte se ha avanzado muy

⁵³ El comentario del maestro Manrique, además de hacer referencia a su faceta de docente, también concierne a su participación como promotor de uno de los proyectos artísticos más importantes que se construyó en este recinto universitario: Espacio Escultórico, una muestra permanente de esculturas al aire libre en cuya idea y realización estaría Juan Acha. En uno de sus libros sobre el escultor Hersúa —quien fue uno de los artistas que hicieron obra en él—, *Hersúa. Obras. Personas. Escultura. Sociedad* (UNAM, 1983), nuestro autor se detiene en el estudio de dicho proyecto.

poco» (FLORES, 1983: 174), por lo que «no es suficiente importar conocimientos, es necesario producirlos» (175), y en esta necesidad trabaja también para paliar el déficit que estos problemas pueden acarrear en la formación de los jóvenes a distintos niveles.

De este proceso de retroalimentación y concientización no sólo surgió su primera obra publicada en México en 1979, a la que ya hemos hecho mención, sino que iría realizando muchas otras que buscaban llenar los vacíos informativos, educacionales, a veces elementales, de la educación artística en esos años. Su preocupación llegó hasta tal punto que incluso tuvo en cuenta la educación del arte en la escuela secundaria, realizando manuales para este colectivo estudiantil. Pero su trabajo principal se encuentra también reflejado en los estudios que hace sobre áreas técnicas de las artes visuales y, por supuesto, en sus obras más teóricas y críticas destinadas a especialistas en formación.

En el prólogo de la tercera monografía que publica en México (1984) comenta que ésta y sus predecesoras han sido resultado de los cursos impartidos en la ENAP-UNAM, de los que realiza regularmente en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda —perteneciente al Instituto Nacional de Bellas Arte, INBA—, pero también de uno que dictó durante dos semanas en la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela. Sobre esta visita y de la actitud de nuestro autor en torno a lo que estamos comentando, Elsa Flores (1983: 173) resalta que «con gran generosidad se multiplicó en conferencias, en un curso en el cual entregó las conclusiones de su último libro sobre *El arte y su distribución*, en reuniones con artistas, críticos y estudiantes». La generosidad fue una parte de su personalidad que extrapoló sin miramientos a su faceta profesional, como nos contó Mahia Biblos (2014).

Acha investiga, escribe, enseña. Una serie de acciones que corresponden a su faceta pedagógica, pero en las que intervienen muchas más: observa, viaja, intercambia, comparte, departe. Sus libros son resultado de sus cursos, donde detecta problemas artísticos que debe explicar, con las

consabidas carencias del sistema que desea mejorar con su trabajo, para con ellas mejorar a su vez el arte en América Latina. Ya en un artículo de 1972, publicado en Lima el 10 y el 11 de abril, titulado: «Por una nueva política artística», el peruano hace referencia a la necesidad de cambiar las políticas artísticas para que se adapten a las mutaciones que vive el arte y en general la sociedad y ello «a pesar de la indiferencia y resistencia de la mayoría, en el actual despertar revolucionario que experimenta el Tercer Mundo no podemos escapar a la asediante necesidad de una nueva política artística» (1972: 31). Una de las áreas en las que se hace apremiante una modificación es en la educación, a todos sus niveles, ya que con ella se consigue fomentar una sensibilidad preparada para el futuro. Así «enseñará a responder artísticamente —o sea con libertad e imaginación— a lo inadvertido (inefable) de las circunstancias diarias y de las obras, conocimiento e informaciones que vayan poniendo en el mundo nuestros contemporáneos...» (32). Propone una «deseducación» de lo inculcado por los padres y la sociedad, aspectos que precisan ser contextualizados dentro de su propuesta del «despertar revolucionario», a la que ya nos hemos referido, y que promueve a principios de la década de los setenta. Se llevará la cultura de masas a las aulas, ya que ésta no se puede cambiar. Pero se le enseñará al niño a leerla, entenderla y procesarla, sin que ésta se le imponga. No «al culto del pasado, a la diferenciación jerárquica entre arte culto y popular, consumo y producción artística» (Ibídem). La estética será una de las áreas que Acha trabaja dentro de su posturas artística latinoamericanista y aquí la sensibilidad resulta de vital importancia. Así, en 1972 busca llevar al educando a poner en acción su sensibilidad en libertad; pero es consciente de que requerirá de un estudio y de una pedagogía a implementar; es decir, nuestro autor propone ideas, pero para ponerlas en práctica deben ser trabajadas seriamente (1972: 33), que es lo que hará más adelante.

Su labor pedagógica se hizo extensible al resto del continente: muy receptivo gracias a sus vivencias y su permeabilidad ante las distintas realidades concernientes a las artes plásticas y visuales de la región, Acha

contó con una visión privilegiada para observar, detectar y «corregir»⁵⁴ carencias por medio de su trabajo como educador; y que serían así visibles en su consecuente faceta de escritor de libros con fines pedagógicos y divulgativos en general. Es así que su capacidad de emisión llega a una geografía enorme que trasciende las fronteras mexicanas, en la que todas las áreas que aborda en el arte, los cargos que ocupa, los desplazamientos, etc. son susceptibles de ser tratados desde sus monografías. A pesar de todo el trabajo escritural de libros, de artículos, de su presencia en debates y seminarios, donde ocupó un espacio privilegiado, fue sin lugar a dudas en la enseñanza, en su labor pedagógica, por medio del intercambio con los estudiantes, donde el maestro que Acha fue para muchos, cosechó modestos, pero a la vez grandes éxitos. Hemos hablado constantemente de la fuerza de la juventud, de la capacidad de adaptarse a los tiempos, las modas y los usos que tanto cambian, en especial en el arte. El contacto con la juventud, con las nuevas generaciones en torno al arte, además de ser una constante en su vida, forma parte de un ritual casi privado que contiene ideas, recientes puntos de vista y el aprendizaje —recíproco— intrínseco a la relación maestro-discípulo: un tema que enseñar/aprender, un grupo de estudiantes, un profesor y el proceso que este hecho contiene. Aspectos que fueron determinantes en su mantenimiento como profesional en los terrenos del arte contemporáneo, en la realización de sus obras divulgativas, un aliciente para su vida; y evidente en la huella que, como pedagogo y maestro, tuvo en varias generaciones. José de Santiago afirma que «Juan Acha representa la más alta expresión del maestro universitario, aquel que enseña con el ejemplo y compromete su vida con causas que defiende desde el aula» (2013: 5).

Si nos centramos en el territorio de su escritura, tenemos que volver, una vez más, al interés de Juan Acha por el arte de su presente, aspecto que se traduce en sus preocupaciones y en sus obras. Por lo que no cabe duda de que también fue de gran valía para la impartición de un seminario sobre los temas actuales del arte, como del que se encargaba en la División de Estudios de Postgrado de la ENAP-UNAM a partir de 1976. En sus escritos para

⁵⁴ Es un verbo muy usado por Acha en sus propuestas. Más adelante se entenderá mejor a lo que hace referencia.

catálogos de arte, por ejemplo, podemos observar una amplia gama de tendencias artísticas, así como de creadores de diversas edades y procedencias a los cuales dedica su atención. Creadores en los que es determinante el peso del presente, de lo actual que, como hemos visto al referirnos a las generaciones, usualmente es promovido desde la fuerza de la juventud. Si revisamos los catálogos que escribió, encontramos la presencia de estudios críticos sobre artistas consagrados, en especial durante su época de coordinador del MAM, a la par que de creadores emergentes, de grupos y colectivos de arte, hasta comentarios y opiniones generales sobre el creador y su propuesta. En general, son un compendio de textos de una gran variedad de discursos plásticos y visuales, donde no deja de verse que él, aunque es parte de la academia y, con ello, del sistema del arte, funge de apoyo sobre el que se pueden sostener los jóvenes talentos: aquellos que por su juventud y las dificultades propias del mercado del arte todavía no están integrados en el sistema, pero que él con su nombre de una u otra manera legitima⁵⁵. Característica que puede verse como el resultado de su apoyo como formador de juventudes artísticas con las cuales colabora con unas palabras en sus exposiciones, o, quizá, ofreciéndoles un espacio en eventos, etc. Todo ello es viable como parte de la relación maestro-discípulo.

Volviendo a los textos, de forma general se observan ciertas diferencias entre sus catálogos —también extensible a la crítica en prensa— y su bibliografía. Si bien los catálogos se convertirán en apoyo a artistas locales, el resto de sus publicaciones tienden a dirigirse hacia el arte de América Latina, con una marcada línea pedagógica. La claridad de su prosa crítica contrasta con la complejidad de la teórica, en la que a veces con un éxito menor, busca exponer de forma sistemática el proceso del arte para que el lector, estudiante y estudioso, vaya recorriendo detenidamente sus planteamientos para poder ir abarcando áreas cada vez más amplias, terrenos inestables como pueden ser los artísticos, para un receptor que es parte de colectivos demográficos muy

⁵⁵ De su etapa mexicana tenemos referencia de su participación en más de sesenta catálogos. Aunque ésta pudo haber sido motivada por distintas circunstancias, de compromiso, económicas, etc., podemos ver cómo su apoyo a los jóvenes por medio de su escritura crítica estuvo siempre presente en su trabajo. Entendemos también dicha colaboración como un hecho bidireccional tanto en los riesgos como en los beneficios, así mismo para el crítico y para el artista.

diversos como los que conforman el país norteamericano y el resto del subcontinente.

Para Manrique (2014), Juan Acha era más un crítico de arte y en sus textos cumplía con su función de teórico. En 1984 asumía la presidencia de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) en su sección mexicana, hecho que reafirma su prestigio como crítico. Pero la escritura de sus libros era una labor necesaria que muchas veces realizó partiendo de su trabajo docente en los sitios señalados en México, a lo que debemos adicionar sus estancias como profesor invitado en otras academias de ese país y del extranjero, o bien durante su membresía dentro del Sistema Nacional de Investigadores entre 1986 y 1989. Ocasiones en las que su producción editorial se ampliaba, así como el carácter divulgativo de muchas de sus obras. Tal es el caso de su estancia en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad de Azcapotzalco, donde, invitado por su División de Ciencias y Artes para el Diseño, desarrolló la investigación que tomaría forma en el libro *Introducción y teoría de los diseños* (1988). Se trata de un libro que, como nos sugiere su título, da cuenta de una amplitud temática del arte, no ya sólo dirigido a las manifestaciones del arte culto, sino en las que integra también otros discursos más actuales, que un especialista curioso, atento a su tiempo, no puede negarse a ver.

2.6.- Hacia el arte latinoamericano

Presente desde su etapa peruana, por medio de estancias en países de la zona como ingeniero y después con visitas a eventos artísticos y en contacto con sus colegas de la región, la relación de Juan Acha con América Latina se expandiría después de la mudanza a México. Su participación en el sistema oficial del arte mexicano como experto en arte y, principalmente, como especialista latinoamericano, promovieron dicha faceta. Como hemos observado, fueron varios los procesos que le llevaron a potenciar su interés por el subcontinente y, desde su área de trabajo, buscar la manera de elaborar recursos para que la plástica y las artes visuales pudiesen ser revisadas, entendidas y construidas desde «preocupaciones latinoamericanistas», por los propios expertos latinoamericanos. Aunque será en el siguiente capítulo cuando abordemos a profundidad sus propuestas y preceptos al respecto, seguiremos abordando su vida profesional en lo que corresponde a su quehacer en torno a la región para cerrar el presente capítulo.

2.6.1.- Su parte latinoamericana (en las artes)

Nuestro autor ejerció distintas facetas dentro de las artes peruanas, mexicanas y latinoamericanas. También fue difusor de las corrientes más punteras del arte internacional que transmitió a los jóvenes, al público y a sus colegas por distintos medios en cada uno de los países en los que trabajó. Espacios como la prensa, revistas, charlas, seminarios e, incluso, el diseño de exposiciones y alguna participación activa en ellas, así como eventos o la concepción de proyectos artísticos fueron, entre otros, los escenarios en los cuales Juan Acha realizó una labor polifacética en torno al arte. Diversos fueron sus conocimientos, visiones sobre el mundo, del arte, la sensibilidad social, etc., susceptibles de transmitirse al mismo tiempo que otros, por las distintas vías que tuvo a su disposición. Aunque su función de nexo entre varios mundos, primero y tercero —e incluso con el segundo, el comunista, ya que elabora críticas sobre arte de algunos países del bloque— es significativa,

no será revisada distendidamente en nuestra investigación, ya que requeriría un estudio mayor. Nos interesa la visión general que Acha propone como latinoamericano sobre Latinoamérica, desde la región misma, por lo que revisaremos las distintas colaboraciones que la propiciaron dentro de su quehacer profesional. En fin, lo que hoy en día se denominan relaciones Sur-Sur, que en el caso de Acha nunca estuvieron exentas de las influencias occidentales, sino todo lo contrario, pues utiliza las mismas adecuadas al territorio, la realidad, realidades y sensibilidades que lo componen y lo hacen lo que es: América Latina y sus correspondientes naciones. Y es que nuestro autor sigue siendo considerado «el más importante estatólogo del arte latinoamericano del s. xx» (SEGURA, 2013: 6) y «hasta ahora, la obra de Juan Acha no ha sido superada y su pensamiento sigue vigente», como ha comentado Mahia Biblos⁵⁶. Es así, tanto por su participación a distintos niveles y cargos en el sistema del arte peruano, mexicano y latinoamericano, como por la importante obra escrita que legó, por lo variado y complejo de su temática en torno a las artes plásticas y visuales y la diversidad de actores, sensibilidades y realidades que tuvo en cuenta al realizar sus obras.

En la entrevista que le hace la profesora Elsa Flores para el diario venezolano *El Universal* en 1982, a la que ya hemos hecho referencia, Flores le pregunta a Juan Acha: «Usted es uno de los pocos latinoamericanos que en el dominio del arte, tratan de producir teoría *desde*⁵⁷ América Latina. Nos gustaría saber cómo llegó a esa actitud, qué acontecimientos o qué ideas generaron en Ud. la necesidad de asumir ese rol de productor sobre arte *desde*⁵⁸ América Latina» (1983: 173). A lo que responde:

En 1976 la *Revista de Artes Visuales* del Museo de Arte Moderno de Nueva York publicó un artículo mío. Yo planteaba allí la **necesidad**⁵⁹, para América Latina, de producir teoría en el sentido de Althusser, es decir, de producir conocimientos sobre la realidad artística. Para ello habría que ampliar el concepto de estudioso de arte, carácter que sólo asignamos al crítico, sin hacer diferencias entre éste y el historiador,

⁵⁶ Este comentario lo hizo vía correo electrónico cuando realizábamos la investigación de nuestra tesina, en el año 2007.

⁵⁷ En cursiva en el original.

⁵⁸ En cursiva en el original

⁵⁹ Negrita nuestra.

el teórico, el estetólogo, el filósofo, etc. de modo que toda la responsabilidad recaerá sobre el crítico, a quien se le exige que produzca ideas nuevas a partir de obras que, generalmente, ofrecen pocas innovaciones. Yo planteaba, entonces, por una parte, la conveniencia de ampliar el concepto de estudioso de arte, y por otra, la de reemplazar el análisis de las obras por el del destinatario (o público), o el de la subjetividad estética de una colectividad con la realidad. Estudiando, por ejemplo, la realidad sensitiva de una colectividad más los medios masivos de comunicación que actualmente conforman el mundo tendríamos suficiente material de análisis, sin entrar en la obra de arte, que, desde este punto de vista, tendría una importancia secundaria (173-174).

No cabe duda de que el testimonio emitido por el protagonista de estas páginas es definitivo y contiene muchos de los elementos que hemos tratado de hilar a lo largo de las últimas páginas sobre su vida profesional y su proceso dentro del arte latinoamericano —así como otros en los cuales profundizaremos más adelante—. Lo cierto es que es un proceso, el latinoamericano, vivido por Acha como una «necesidad» que surge por diversos motivos, partiendo de la teoría occidental —tal y como revela la influencia de Althusser— y que, por decirlo de alguna manera, se materializa para él a partir de 1976, aunque entendemos que los factores y contexto para tal «revelación» se encontraban en su entorno profesional desde hacía un tiempo.

En el momento de la entrevista nuestro autor, que está viviendo una etapa en la que considera importante revisar las funciones de los estudiosos del arte, no se considera a sí mismo como crítico de arte, sino que afirma: «me he convertido en un analista del arte» (FLORES, 1983: 176). Es así, porque ahora el crítico, en lugar de competir con el literato haciendo crítica, debe «desarrollar nuevos puntos de vista basados en la Historia del Arte o en la Teoría del arte» (Ibídem). Sabemos que se decantará más por la última, pero es importante señalar unas declaraciones que, como él comenta en la entrevista, apuntan a que «este tipo de crítica es muy tardío, tiene muy pocos años» (Ibídem). Razón por la cual se convertirá en uno de los propagadores y promotores de esa nueva visión del quehacer crítico, de la crítica, su teoría, etc. en suelo latinoamericano. Entonces, como propulsor de una «nueva» forma de análisis crítico también debemos señalar otras experiencias que vivió,

los eventos en los que participó y algunas ideas y personas que le rondaban por esa época y que fueron relevantes para su carrera y su influencia en el arte del subcontinente.

2.6.2.- Procesos latinoamericanos en los encuentros artísticos internacionales

Si la identidad, la asunción de la modernidad y sus aparejamientos y rupturas fueron aspectos decisivos en la disertación crítica y teórica de las artes latinoamericanas en los años sesenta y setenta, no fueron menos importantes los eventos internacionales en los que se propusieron, discutieron y promovieron nuevos preceptos para las distintas disciplinas de las artes plásticas y visuales. Ya hicimos un recorrido por muchos de ellos en el capítulo anterior, en especial por los ocurridos durante los años de bonanza de la década de 1970, en la cual proliferaron. Un recorrido guiado justamente por la pluma de Acha, quien los enumera y describe concienzudamente. Lo que nuestro autor no comenta, por lo menos de forma explícita como tal vez correspondería, son las ocasiones en las cuales su participación fue más allá de la categoría de invitado, pasando a ser parte del engranaje de dichos eventos o, incluso, promotor de algunos de ellos.

Así, al tanto de su colaboración periódica en *Plural* y sabiendo que la revista fue uno de los patrocinadores del gran evento conocido como «el simposio de Austin», liderado por Bayón en 1975, vemos con otros ojos el papel de nuestro autor en un acontecimiento de esta categoría, incluso, sin contar con una confirmación, una fuente documental que nos describa, más allá de lo señalado, su participación en él. Por otro lado, sí se conoce de su papel activo en la preparación de la I Bienal Latinoamericana de São Paulo que se celebró entre el 3 de noviembre y el 17 de diciembre de 1978, comandada por Mario Pedrosa con el apoyo de Aracy de Amaral⁶⁰. Juan Acha colaboró

⁶⁰

Aunque Gabriela Cristina Lodo señala a otros como los organizadores iniciales: «A I Bienal Latino-Americana foi organizada inicialmente por Alberto Beuttenmüller, Jacob

activamente en ella. Él y la argentina Silvia Ambrosini fueron contratados como «consultores extranjeros» (LODO, 2012: 185) lo que, a nuestro parecer, significa una elección estratégica al contar con un representante de cada uno de los países que histórica y contemporáneamente han sido cruciales en las artes visuales de la región, México y Argentina. Sobre su participación aclara: «nuestra vinculación directa con esta bienal y el cargo de coordinadores (no de organizadores ni ejecutores) que tuvimos en el simposio paralelamente realizado» (1984: 125). La aclaración es pertinente teniendo en cuenta la fuerte crítica a la que fue sometida la Bienal, antes y después de su realización. Por otra parte, Mirko Lauer (2007) señala que la influencia de Pedrosa fue determinante para nuestro autor, debido a que el brasileño manejaba una línea de trabajo que le interesó y en la cual convergían búsquedas y propuestas similares.

Sobre la Bienal, escribió antes y después de ella. En sus textos se puede desprender tanto su implicación con el proyecto como la defensa y justificación extenuante que hace a su favor. En la reseña que hizo para *Vuelta* en 1978 (nº 18, mayo de 1978a), meses antes de la realización de la misma, cita un texto que denota la intención fundadora del evento artístico en la que se hace visible la conexión entre su momento profesional con el ser parte de un equipo como éste, porque la Bienal: «surge para investigar los denominadores comunes de nuestros comportamientos visuales». De hecho, el título que englobaba su propuesta fue «Mitos y magia», que hacía una inflexión para cohesionar elementos comunes a las prácticas culturales latinoamericanas como el sustrato cultural indígena, europeo, africano, así como el asiático, presentes en algunos países, con las nociones de mestizaje y la visualidad artística contemporánea.

La influencia de las ciencias sociales en Brasil es muy fuerte durante ese período y la situación del subcontinente no permite que se evada la mirada de lo social. En este contexto general, las artes visuales y plásticas encuentran en

Klintowitz, Leopoldo Raimo, Marc Berkowitz, Maira Bonomi e Yolanda Mohalyi, que eran componentes do CAC, e alguns deles haviam sido responsáveis pela bienal internacional do ano anterior» (2012: 185). En todo caso, al ser un evento con un gran engranaje institucional entendemos que su organización pasó por distintos niveles y jerarquías de mando.

profesionales como Acha, Pedrosa, de Amaral y muchos más, a personas comprometidas en iniciar una labor de revisión del arte desde la realidad donde éste se origina: la sociedad y su diversidad, porque mito y magia es el «substrato mítico [que] late en todo nuestros actos, como una suerte de sublime venganza de los que son aminorados y que les negamos el reconocimiento nuestro» (ACHA, 1978a). Existe esa deuda de las élites —a la que sin duda pertenecen estos profesionales— ante unas mayorías empobrecidas, ignorantes, pero también innegables, poderosas, sabias. Una esencia, sustancia, o sustrato como le llaman, que vive presente y que no hay que evadirlo, sino verlo, estudiarlo. De la misma manera que somos capaces de ver las influencias internacionales, ahora toca hacerlo con las propias, parece ser su pretensión.

La Bienal prometía ser rompedora, tanto por la temática propuesta, la gestión colectiva, la (no) premiación, así como por todo lo que significaba dentro del marco ya reputado de la Bienal de Arte de São Paulo. A pesar de los aportes que pretendía asentar dentro del arte de la región, dichas innovaciones no tuvieron la acogida esperada, ni antes, ni durante y tampoco después de su realización. Como ya hemos indicado, Acha utiliza todos sus medios para tratar de despejar dudas, combatir adversidades y, en fin, allanar el camino para que el evento obtuviese el apoyo necesario para su éxito. Publica en distintos países de América Latina como México o Venezuela. En este último lo hace con un artículo titulado «Mitos y magia en el arte latinoamericano», aparecido en agosto de 1978 en el periódico de tirada nacional *El Universal*, donde se concentró en defender la propuesta general de la I Bienal Latinoamericana explicando las razones y también refutando a los que se tornaban en su contra, «impugnándola», «debido a que es menester esclarecer, antes de que devengan destructivos (1978e: 119). Fueron varios los frentes abiertos en su lucha por la legitimación a nivel subcontinental de una bienal de arte que se ciñese sólo al territorio latinoamericano.

En primer lugar, el hecho de tener una temática preestablecida, algo no acostumbrado en las bienales de este tipo en la región, fue un gran problema, a pesar de que ya se estaban dando en el resto del mundo occidental.

Tendencias que, sin duda, fueron el germen de la curaduría o comisariado de exposiciones tal y como lo conocemos hoy en día, pero que tanto los críticos como los artistas tuvieron serias reservas al respecto en asumir y apoyar, cada uno por motivos distintos pero convergentes. Los primeros porque consideraron que era errado el procedimiento usado por motivos de índole práctica y democrática⁶¹. No obstante, «se reprocha el procedimiento, pero no la naturaleza ni los alcances del tema, el cual es uno de los mejores que cabe elegir» (ACHA, 1978e: 121). Su seguridad sobre un aspecto que, obviamente, tiene relación directa con el planteamiento general del evento se sustenta en que «el tema consiste en ideas o puntos de vista que respondan al actual imperativo de investigar desde las perspectivas de la teoría del arte y que formulen nuevas interrogantes a la realidad artística, permitiendo reagrupar las obras (...) [lo que] posibilitará el descubrimiento de los ocultos hilos de la sucesión de rupturas artísticas» (120). Acha y el resto del equipo se apoyan en la antropología y, en general, en las propuestas de las ciencias sociales tan productivas en Brasil y, según su punto de vista, muy necesarias para una región en donde lo social y sus diferencias implican una nueva manera de asumir el estudio del arte y con ello de la sensibilidad estética y, a su vez, la artística. En general insta a que debe haber nuevos procedimientos para una nueva época. Los artistas, por su parte, veían con suspicacia la existencia de una temática que atentaba contra la libertad creativa y el consiguiente cuestionamiento de la calidad de las obras⁶², sin contar con que no se darían premios. Para el peruano el motivo radica en el ego del creador, «porque el mito del artista les impide aceptar la urgencia de someter el arte a procesos intelectivos» (Ibídem). En su forma directa característica, expresando sus ideas como fluyen, justificando lo que considera correcto porque está en la posición de hacerlo, Acha defiende la I Bienal con fuerza, esgrimiendo sus argumentos con decisión: entiende los temores, sabe que no es fácil innovar, cambiar, pero exhorta a todos a hacerlo y a trabajar por una comprensión real del arte latinoamericano desde su realidad. Porque «si la Bienal fracasa, no será por

⁶¹ Irónicamente, y como hemos señalado en el capítulo anterior. Para la propuesta de la siguiente edición sí se hizo de esta manera y la representación de críticos dijo «no» a una segunda edición de la Bienal Latinoamericana.

⁶² El tema de la calidad va a ser un punto de inflexión y de ruptura de la propuesta de Acha con la de muchos de sus colegas. Más adelante profundizaremos en él.

culpa de ella, sino por nuestra inmadurez para agrupar las obras de cada envío nacional, mediante un trabajo de equipo y con asesoramiento de antropólogos. O bien fracasará por la incapacidad de nuestro pensamiento investigativo para establecer lo nuestro colectivo en las obras de nuestro artistas» (124).

A pesar del esfuerzo del equipo, la I Bienal fue muy criticada y no hubo una segunda edición. Uno de los problemas del proyecto fue que el peso de la calidad del mismo recaía en la participación, selección y financiación de cada uno de los gobiernos latinoamericanos. Aspecto que, como señaló Traba, dejó mucho que desear (de Traba in DE AMARAL, 1981: *ad locum*, 40). Para nuestro autor «su fracaso comprobó que ni nuestros artistas ni nuestros estudiosos del arte estamos maduros para esta clase de confrontaciones de sólo obras latinoamericanas⁶³ y para las investigaciones sobre nuestra realidad artística» (1981a: 150). Así, cuando se quisieron sentar las bases de la siguiente edición de la Bienal, por medio un debate internacional, en el que participarían críticos de la región, se decidió por votación que no habría una segunda edición. Se prefirió así mantener el *statu quo* en torno a los temas artísticos, en un momento en el que se comenzaba a sentir el cambio de década y las consecuencias económicas que más adelante se experimentarían (DE AMARAL, 1981). Debemos anotar la ausencia de nuestro autor entre los especialistas consultados para la segunda edición en el texto que sobre el tema realiza de Amaral, en el cual da cuenta de la relación de expertos, procedencias y las razones y opiniones al respecto. Juan Acha fue excluido de la votación, no sabemos la razón de su ausencia, pero presumiblemente tenga que ver con la no ostentación de un cargo público adecuado para ser llamado por ¿México? a representarlo en Brasil además no poseía la nacionalidad mexicana, que seguramente se requeriría para ello—. Tampoco podría haber ido como representante de Perú, ya que ni residía ni trabajaba allí. Sea como fuere no fue convocado, por lo que en un texto de 1981 lamenta que se haya postergado su realización, para que, después de que se dieran cita los expertos, «por mayoría se determinó recomendar su muerte, prefiriendo la

⁶³ Una de las críticas fue el hecho de que sólo fuese latinoamericana y no hubiese representaciones internacionales, de fuera de la región, algo que muchos vieron como limitante.

internacional o mundial, sin pronunciarse sobre el simposio programado para cada bienal latinoamericana» (1981a: 150). Finalmente ambos eventos, bienal y simposio, no se realizaron. Quedó así en “ensayo y error” uno de los primeros esfuerzos regionales al respecto, dentro de esa cooperación Sur-Sur —pensemos que el «simposio de Austin» tuvo la colaboración y participación de instituciones y profesionales “occidentales” junto con los latinoamericanos—. El peso de lo económico, la logística y esa inmadurez que señala el peruano estuvieron detrás del fracaso. En todo caso, a pesar de lo fallida que resultó la instauración de una Bienal Latinoamericana, las conexiones entre profesionales ya estaban hechas y ellas alimentaron una continua movilidad e intercambio que llevaba años fomentándose. El problema fue la crisis general que paralizó el trabajo que se había hecho y se debía seguir adelantando.

En el mes de mayo de 1981 se realizó en la ciudad de Medellín el I Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano con el apoyo del Museo de Arte Moderno de Medellín. Una cita artística que coincidía con otra ya consagrada en la misma urbe: la Bienal de Medellín, que iba ya por su cuarta edición. Los promotores de las distintas entidades locales que diseñaban un evento paralelo al ya establecido se preguntaron qué proponer al respecto y, ante esa cuestión, surge como respuesta el nombre de «un crítico absolutamente radical, Juan Acha» (SIERRA, 2011: 15). Ciertamente éste era un adjetivo característico para describir la función del peruano en las artes en ese momento; y eso, a pesar de que hemos venido haciendo referencia en las últimas páginas a cómo Juan Acha estaba ligado a la oficialidad, en cuanto que trabajaba y pertenecía a instituciones oficiales, públicas en su mayoría, del mundo del arte en México. Pero sus distintas facetas, sus posturas, lo vinculaban lejos de una oficialidad decimonónica. A lo largo de su carrera, como hemos podido ver, se hace patente su gran interés por lo nuevo y la actualidad, un cuestionamiento constante, una respuesta directa que seguro no siempre era bien entendida ni recibida. Sin contar con que tampoco profesaba la clásica manutención del pasado como muchas veces siguió la academia. Nunca fue un oficialista del sistema del arte, hay muchas críticas en sus textos al conservadurismo artístico, llamados al progresismo, al cambio, y tal y como hemos venido señalando en estas páginas, podemos afirmar que fueron

muchos los aspectos de su vida profesional en los cuales su radicalidad fue una constante, una característica inherente a su personalidad.

Después de la cancelación de la II Bienal, se empezó a preparar el evento de Medellín, al cual fue invitado, asumiendo la organización y dotando al evento de tema y, como él diría, de «problemática» sobre la cual discurrir, porque «una bienal tiene que defenderse» (de Acha in SIERRA, 2011: *ad locum*, 15). Como bien recuerda Alberto Sierra (2011: 15), en las directrices del peruano en ese momento «era importantísimo tener una exposición de arte latinoamericano con un criterio temático y también un simposio en el que se discutiera realmente por qué estaban allí los señores críticos y los artistas expositores». Hasta aquí hay una coherencia programática y curatorial importante y en la línea de su trabajo. Tal vez lo más rompedor y, con ello, lo más «radical» que propuso nuestro autor como parte de la organización del I Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano fue su oposición a lo que tradicionalmente era y se enarbolaba como una «bienal de arte». Para él las bienales y eventos de este tipo deben organizarse como «bienales de críticos», ya que «para América Latina no quedan sino las bienales de investigación y con simposio, como las más eficaces para conocer nuestra realidad artística y para promover nuestra producción artística» (1981a: 152). Como idea capitalista que era, las bienales sólo promocionaban al objeto de arte para su encarecimiento. Ya en la Latinoamericana de São Paulo se habían suprimido los premios, se había elegido un tema como hilo conductor y, *a posteriori*, se había votado su pertinencia de forma casi asamblearia. Así, en el evento colombiano, nuestro autor no quiso seguir con un modelo que estaba en seria crisis, no sólo en América Latina, sino en el mundo y que él consideraba debía modificarse. Sierra continúa:

Juan Acha decía: «esas bienales van a entrar en crisis porque no tienen ningún criterio». El declive del «deslumbramiento» producido inicialmente por las bienales llegaría a un punto de no-asombro: «si se pasa del no-asombro al acontecimiento entonces podemos reducir los eventos de arte a grupos interesados como ustedes», los mismos que se encargarían de difundir lo que está sucediendo, con un criterio nuevo que no pasaría por el escándalo. Un criterio estricto y serio para poder organizar un evento que valiera la pena (2011: 13).

Con un claro conocimiento sobre lo que pasaba a su alrededor y de lo que quería en ese momento como gestor y parte de un evento de arte, arranca con una vocación muy precisa, tal vez beligerante, pero muy pensada, en la cual Juan Acha hace un planteamiento contundente con su propuesta, materializada en la realización del proyecto. Nos llama además la atención su empeño, su constante lucha y la firmeza de sus ideas, especialmente después del «fracaso» de Brasil y el poco apoyo que al parecer esa Bienal recibiera de los expertos de la región para su continuación. El peruano cree en lo que plantea y en los cambios que se tienen que dar en los eventos y en general en el estudio y planteamiento de los problemas artísticos en Latinoamérica; y no sólo él, los promotores del I Coloquio piensan de manera semejante, por eso lo invitan. No espera el éxito absoluto, es consciente de que nos referimos al arte, que es una rama subjetiva, y que lo que importa es ir promoviendo poco a poco cambios para que las generaciones del futuro puedan experimentarlos acordes con la realidad. En este sentido, cabe tomar nota de la visión de Acha sobre el concepto de «calidad» relacionado con las obras de arte de la región, ya que para él no es una prioridad, debido a que no está en consonancia ni con la realidad ni con las pretensiones de una obra que cuestione las posturas renacentistas, como los no-objetualismos. Más adelante volveremos a ello.

Así, el programa del Coloquio resulta muy interesante. Los críticos y artistas que se dan cita no son sólo de primer nivel en la temática que se desarrolla —muy novedosa por lo demás todavía en el subcontinente—. Además es una muestra de los contactos personales con los que contaba Acha y de su capacidad para reunir y abarcar unas temáticas como las del arte no-objetual y urbano en 1981, en la ciudad de Medellín. Entre los ponentes: Mirko Lauer, Álvaro Barrios, Rita Eder, Alfonso Castrillón, Aracy Amaral, María Elena Ramos, Néstor García Canclini, Jorge Glusberg, Nelly Richard, Hersúa, Oscar Olea, Carlos Zerpa, Cildo Meireles, por sólo nombrar algunos. Y por supuesto, Acha orquestando, primero en Brasil y ahora en Colombia. Lauer comenta que «Acha está en la organización de las dos. Y en los dos casos, la gente está allí por Acha. Yo, por lo pronto. Mi sensación es que para cuando ya llega lo de Medellín, ya en ese momento el orden establecido ha recompuesto sus

fuerzas» (2011: 28).

Juan Acha se lamenta de algunos problemas en el resultado final de I Coloquio, como que se celebrase de forma paralela a la IV Bienal de Arte de Medellín, hecho que estuvo lleno de suspicacias por parte de algunos invitados a ese evento; que el público entendiese poco sobre los no-objetualismos en territorio latinoamericano; o que la calidad de las obras de arte fuese cuestionada, etc. (2011: 281-287). Pero el peruano hace balance del evento con la sinceridad que lo caracteriza, y afirma:

En términos generales, fue positivo el desarrollo de este evento en Medellín. No por haber sido un éxito que se mide en aplausos y panegíricos, no por sus conclusiones, que nos las hubo. Fue positivo por habernos dado a conocer parte de nuestra realidad artística, la que como toda realidad posee aspectos buenos y malos, es compleja y cambiante, y resulta casi imposible conocerla en su totalidad, sobre todo la más reciente. Carece de importancia, desde luego, que le hayan llovido ataques al coloquio (281).

Nuestro autor es consciente de su tibio éxito, sabe que es un camino que se debe recorrer, en el cual no está solo. También espera que se complementen aspectos sobre el no-objetualismo de países como Venezuela y Argentina, «sobre todo si se publica un libro con las ponencias» (2011: 286)⁶⁴ hecho que ratifica nuevamente el interés de la historiografía actual del arte latinoamericano por el rescate de sus fuentes y aportes fundacionales, en los cuales la presencia de Juan Acha, tiene un papel protagónico

2.6.3.- Su espacio inestable en el arte latinoamericano

Sin duda alguna, Acha había abierto un camino y seguía un proceso en el que estaban implicados muchos factores y actores, pero que él vivía con

⁶⁴ Publicación que llegará veintiséis años después de su realización en 2007, aunque su edición final data de 2011, cuando varias instituciones colombianas editan las ponencias y alguna documentación general del evento. Se puede consultar online en la siguiente dirección: <http://es.scribd.com/doc/65425707/Coloquio-Arte-MEDELLINN#scribd> (consultado el 9 de febrero de 2015)

especial atención. Cercano a los setenta años, seguía publicando incansablemente, abordando temáticas nuevas, aunque era ya un hombre mayor⁶⁵.

Participa en la Bienal de La Habana en varias ocasiones. Se trata de un evento que reunía al arte del Tercer Mundo con una visión propia en consonancia con muchos de sus parámetros. Se interesa por el arte popular en unos años en los que la postmodernidad empieza a entrar en nuestras vidas, a cuestionar los modos con los que nos guiaba la historia, momentos en los cuales el margen empieza a ser interesante para el centro. Nuestro autor estudia, publica y debate sobre estos temas. Es una figura conocida y comparte escena con nuevas generaciones que ya han ido tomando el relevo. Sigue viajando, pero vemos que su nombre se relaciona cada vez más con los clásicos. Sí, él, el radical, a pesar de mantenerse al día y al tanto, parece que no puede luchar, no ya con el paso de los años, sino con la irrupción de una juventud, la emergencia generacional que vuelve a rizar el rizo del arte.

Acha se pasea por un territorio inestable pero ya conocido que son las artes visuales y que él trabajará desde un área mayor: el sistema artístico visual que las artes comparten con las artesanías y con los diseños. En este sentido, nuestro autor trata de llevar a la teoría el ejercicio práctico de la sensibilidad en América Latina, una sensibilidad periférica, en ocasiones, que se centraliza desde su óptica, para ser justos con la realidad de la región. Su historia profesional es la de un curioso, un sensible, un generoso honesto e incansable. Su nombre es conocido y reconocible. También muchos de sus aportes, los cargos de responsabilidad que ocupó y una carrera de más de treinta y cinco años que junto a su vida personal estaba abocada al arte latinoamericano. Pero como ha dado cuenta este capítulo, —y el resto de esta investigación dará a su vez— Acha es mucho más de lo que nos imaginábamos, tanto en su carrera profesional como en sus propuestas. En el próximo capítulo abordaremos su obra y ya desde ella comprobaremos su

⁶⁵ Mahia Biblos (2014) nos comentaba que tenía la costumbre de escribir ocho páginas diarias y si algún día no podía hacerlo por algún compromiso, lo recuperaba escribiendo el doble en la siguiente jornada.

alcance, su vigencia en un espacio inestable como es el del arte de América Latina.

Capítulo III

**Recorrido por un territorio
inestable.**

**Hacia la elaboración crítica y teórica
del arte latinoamericano según
Juan Acha**

3.1.- Preliminar: de la necesidad de un arte propio

A lo largo de los capítulos precedentes hemos insistido en lo complicado que resulta analizar la obra de Juan Acha, tanto por el volumen de su producción como por el largo período temporal en el que realiza su trabajo, marcado por significativos cambios de paradigmas en el arte y en la sociedad en general. Habría que adicionar el ambicioso objetivo presente en su proyecto teórico y crítico, materializado en sus libros y artículos, que pasa por «dilucidar los problemas sociológicos del arte actual, convencidos de que la fuerza motriz de toda innovación cultural está en la base económica de la sociedad», objetivo que en el caso del crítico peruano siempre estuvo acompañado de «preocupaciones latinoamericanistas» (1979: 14). Para la consecución de tales fines Acha abordará diferentes enfoques preceptivos y críticos que le ayudarán a aproximarse a un complejo objeto de estudio como lo es el arte contemporáneo de un complicado territorio, América Latina. Después de delimitado el espacio geográfico y temporal en el cual el crítico vivió y desarrolló su carrera profesional, emprenderemos en el presente capítulo la revisión de sus propuestas críticas y teóricas sobre el arte que se realiza en suelo latinoamericano. Objetivo que nos permitirá entender la especificidad de una obra que se diversifica tanto como la visualidad de las artes en una sociedad como la latinoamericana.

El trabajo que Juan Acha realiza sobre el arte del subcontinente latinoamericano no puede entenderse sin su etapa peruana, primer eslabón en el desarrollo de su actividad dentro de la crítica de arte y preámbulo de su pensamiento teórico. Al ser Perú un país latinoamericano, no resulta accesorio este enfoque, si bien es cierto, tal y como vimos, que la obra que realizó en su país natal estaba centrada casi únicamente en las vicisitudes del arte peruano. Nos acercaremos a algunos de los textos escritos en esa época que darán cuenta de sus comienzos en el mundo artístico como crítico de arte de una nación que, al igual que otras de la región, comenzaba su andadura en el arte moderno y mostraba un interés creciente por las vanguardias, de las cuales nuestro autor sería promotor y guía. Pero ahora lo haremos encaminados a estudiar su trayectoria dentro del arte del subcontinente latinoamericano, de la

que su etapa peruana, al marcar su faceta inicial, será determinante, no sólo en su formación profesional sino en la delimitación de sus intereses y primeras propuestas. Pero, sin duda, el centro temporal de nuestro estudio estará en su etapa mexicana, marcada por su consolidación profesional, su proyección y dedicación concienzuda al estudio sistémico del arte, así como a la elaboración preceptiva de las artes visuales de un territorio mayor como es el latinoamericano.

Para acometer nuestro trabajo debemos tener en cuenta la existencia de varias perspectivas a la hora de revisar las propuestas de nuestro autor. Perspectivas teóricas y metodológicas vigentes en su época, eclécticas en muchos casos, y que denotarán tanto la convivencia con las ideas que circularon en su momento, como su connivencia con las mismas, en una adecuación a las necesidades del arte de la región. Revisaremos el marco teórico y metodológico presente en sus obras, lo que nos permitirá ver diacrónicamente la elección, las permanencias o mutaciones de diversas tendencias a lo largo de su trabajo y en el devenir del tiempo, para delimitar posiciones y extraer aportes al respecto. No olvidemos que el período en el cual Juan Acha escribió y publicó su obra estuvo marcado por una gran variedad de poéticas y prácticas en las distintas áreas del conocimiento artístico, social, económico, político, humanístico, etc., a las que el peruano fue permeable. En este sentido, coincidimos con el crítico y artista cubano Manuel López Oliva cuando afirma que:

Habría que empezar por decir que Juan Acha no partió, como sucede en ocasiones, de generalizaciones y aspectos categoriales, sino que su labor transitó el ejercicio de la crítica e historia del arte [...] para acercarse progresivamente a un tipo de razonamiento que interiorizaba otros dominios: ecología y sociología, filosofía y estudios de la percepción, economía y semiótica. De una muy profesional indagación, que poco se diferenciaba de las ópticas de historiadores y críticos «occidentales», Acha pasó a una «cadena de reflexiones» que le posibilitaron la ampliación, la profundización e independencia de sus enfoques (1994: X).

Y es que para llegar a sus propuestas resulta imprescindible revisar las vías metodológicas que utiliza, las influencias de las que se nutre su pensamiento.

Iremos señalando sus referentes teóricos y críticos de forma general, en especial los que consideramos base de su trabajo, tales como el marxismo, la sociología del arte, el estructuralismo, etc., sin dejar de destacar otras referencias a medida que nos adentremos en sus obras. Será una manera de establecer un análisis destinado a entender su pensamiento y la puesta en escritura del mismo, que consideramos determinante para la consecución de nuestros fines, ya que uno de nuestros objetivos se centra en exponer sus propuestas más relevantes, para trazar la evolución de las mismas y, con ello, extraer conclusiones. Por lo tanto, creemos que gran parte de su legado recae en cómo planteó una poética para acercarse al arte de la región, precedida ésta de una búsqueda para entender el arte de su tiempo, en su experiencia como crítico, y que le dirigiría a la investigación de los modelos teóricos adecuados y enfoques dinámicos sobre los cuales escribiría dicha poética.

Volviendo a las fuentes, creemos que el impacto del marxismo en su obra debe ser revisado atendiendo a su trayectoria internacional que, como movimiento, ha seguido y, además, a su repercusión en suelo subcontinental, con sus consecuencias a niveles prácticos y teóricos. Su evolución en Latinoamérica nos lleva al desarrollo de las ciencias sociales como sustento teórico de una práctica social, pero también como construcción preceptiva dentro de la complejidad y especificidad geográfica de la región, siempre en relación con la base económica de la sociedad (ACHA, 1984). En el área que nos compete la antropología cultural será una de sus herramientas conceptuales más eficaces para el análisis de diversos aspectos que atañen a la práctica artística, con propuestas teóricas que incidirían en el trabajo del crítico peruano. A lo que debemos añadir el desarrollo de la sociología del arte como disciplina que tuvo gran impacto en su trabajo, al igual que el estructuralismo, el postestructuralismo y las diversas corrientes teóricas o enfoques metodológicos que marcaron la investigación de las artes¹. Todo esto dentro del contexto histórico y artístico que le da sentido, con los diversos sucesos locales e internacionales que se verán reflejados en sus textos. Unos

¹ Como veremos en su momento, Acha utiliza y, en ocasiones, recomienda distintas fuentes teórico-metodológicas al trabajar con cada una de las disciplinas artísticas que más utiliza: la teoría y la crítica de arte.

hechos que implicaron mutaciones significativas dentro de la teoría y, por supuesto, en la práctica del arte y que, por el momento, vamos a tomar dentro del factor evolutivo, esto es, de la sucesión de acciones intrínsecas y las consecuencias generales derivadas del proceso de cambio. Dentro de esta línea, podemos nombrar a los no-objetualismos, como los denomina Acha, y su significación dentro del arte, su búsqueda de la subjetividad, la cultura y el arte popular, entre otros temas.

Como ya se ha dicho, al crítico peruano le interesa lo más actual del arte y de la misma manera alimenta su obra y, en sí, su propuesta, con las tendencias más punteras que, en torno a las artes y a la sociedad, se publican y se discuten en su momento, tanto foráneas como latinoamericanas. Por los cargos que ocupa, las revistas donde trabaja, sus viajes, etc., Acha tiene acceso a material reciente. Sin olvidar que Ciudad de México es una de las capitales editoriales más destacadas en lengua castellana, por lo que generalmente veremos que utiliza primeras ediciones o textos recién publicados, en especial en los primeros libros que él edita en México.

Juan Acha dispone de una rica bibliografía y de distintas plataformas en las cuales dialogar y debatir sobre el arte de la región. En su propuesta teórico-crítica se encuentran las líneas del pensamiento en boga en ese momento histórico, que van desde la teoría de la dependencia, pasando por la aculturación, los estudios postcoloniales, llegando a la postmodernidad, los estudios culturales, etc. Variadas influencias se perciben dentro de sus preceptos, sus enfoques críticos y teóricos. Algunas de ellas serán fundacionales para la formación de una visión propia, así como para la construcción de su poética; mientras otras apenas se construyen como referencias de lo que ocurre a su alrededor.

Pero nuestro estudio abarca los casi cuarenta años de ejercicio profesional de nuestro autor, motivo por el que veremos asomar a distintos Acha(s), idas y venidas sobre ideas y conceptos, evoluciones y, también, contradicciones. López Oliva señala dos movimientos en lo que denomina el «proceso-Acha», en el cual podemos observar la amplitud temática por la que

transcurre el devenir del trabajo emprendido por nuestro autor a lo largo del tiempo:

Lo que podríamos llamar el primer movimiento del *proceso-Acha*², fue conformado por una serie de eslabones temáticos: la relación de lo artístico con el mundo donde surge, las claves que interiorizan las significaciones y planteamientos propios de un estilo, el desarrollo de la ideología individual de los creadores, aquellas operaciones técnico-formales que proyectan tradiciones y renovaciones, y así mismo cuestiones propias de la clasificación de las artes, de metódica y axiología. Posteriormente integró nuevos problemas a sus críticas: la naturaleza institucional de la cultura, la extensión de la invención artística a otras esferas de la práctica social, los cambios de sentido y función inherentes a la dialéctica de la producción cultural, las complejidades del mercado del arte y de las artesanías, la relación entre artistas y receptores, el vínculo contradictorio entre generaciones, las paradojas de la valoración estética, además del análisis del propio instrumento, es decir, la autopsia y la crítica de la crítica. Como consecuencia de ellos, el *segundo movimiento*³ advino con la fisonomía del *salto*⁴, lo que permitió una mayor diferenciación en la estructura de sus reflexiones, a la par que lo condujo a trascender al inmanentismo y al positivismo alternados en los comienzos, asumir coordenadas conceptuales y socioculturales más complejas, y plantearse la búsqueda de perfiles crítico-cultorológicos auténticamente latinoamericanos (1994: XI).

La extensa cita del cubano, sobre todo refiriéndose a la labor crítica de nuestro autor⁵, sirve para cartografiar el amplio territorio temático en el que se desarrolla la obra de Acha, vista ésta como un proceso-búsqueda en la cual convergen el objeto y el método de estudio. Una obra en constante desarrollo que intenta con cada propuesta, con cada texto escrito, complementar, elaborar, en fin, ser o constituirse en una pieza necesaria para el arte de América Latina: una pieza que estuvo ausente hasta ese momento, hasta su hechura en escritura.

Por otro lado, también se hace necesario posicionar nuestro estudio, visto éste como parte de una investigación contemporánea de la obra de Acha. Nos referimos a nuestra recepción de sus aportes, la lectura de sus textos y de

² En cursiva en el original.

³ En cursiva en el original.

⁴ En cursiva en el original.

⁵ Se trata del «Prólogo» de *Huellas críticas*, el libro que reúne una antología de sus escritos sobre crítica de arte.

los procesos textuales intrínsecos en su escritura, determinantes en toda recepción como condicionantes de cualquier lectura. Siguiendo esta idea, su obra debe ser entendida como un documento en el cual se depositan sus ideas y concepciones y, como tal, una escritura que debemos incluir dentro del área de la literatura, en su calidad escrituraria, a la vez que dentro de la historia del arte de la región. Aplicamos aquí coordenadas literarias e historiográficas debido a la importancia del texto como contenedor de toda la estructura significativa y del lector como el encargado de internarse en él para desvelar la construcción, tanto significativa como formal de la obra. Y, aunque la obra de Acha no correspondería a una estructura textual literaria ni despliega los diversos recursos que ésta puede contener, sí es analizable como un texto, en su condición escrituraria, un texto científico, ensayístico o crítico, dependiendo del caso, pero texto y escritura finalmente. La peculiaridad escrituraria que sus obras entrañan posee ciertos valores susceptibles de ser analizados desde su condición textual, los cuales, además, son elementos que condicionaron y condicionan la lectura que de ellos se hace. La escritura como combinatoria de la subjetividad y la objetividad inherente al escritor, aspectos presentes en el texto y que se materializan en él. En este sentido, también se encuentran en la obra de Juan Acha y, como tal, vistos desde esa condición, nos ayudarán a entender el porqué de su puesta en escritura. Aquí, no nos referiremos al estilo exclusivamente, sino también a aspectos textuales como el uso del lenguaje, la organización de sus ideas, que tiene en el significante y, por supuesto, en el contenido elementos complementarios —aunque no los únicos— que interfieren en la distribución de una obra, su alcance y su permanencia en el tiempo. Tanto el texto crítico como el teórico son proclives a interpretarse desde la intención que su escritura encierra, porque «la escritura es fuente y medio de reflexión y análisis entre historiadores, críticos, teóricos, curadores y artistas» (S/F, 2010: s/p⁶) y, como tal, también debe ser entendida y estudiada. Incluso, el mismo Acha se refiere en algunas ocasiones a su trabajo crítico y teórico como «productos» análogos en importancia al objeto de arte o producto artístico decimonónico. Es decir, su obra teórica y crítica vista como un

⁶ Esta cita la hemos extraído del «Editorial» con que inicia la *Revista Errata*, su publicación monográfica dedicada a «La escritura del arte». <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-2-la-escritura-del-arte/editorial-errata-2/> . Consultado el 29 de junio de 2015.

producto «artístico» con todo los aspectos formales y significativos que ello implica.

Desde esta perspectiva, su obra crítica y teórica se despliega en documentos que contienen información, a la vez que una mirada personal, conocimientos sobre distintos aspectos de las manifestaciones artísticas de un territorio específico, en un momento determinado y, como tal, se encuentran inscritos en la historia del arte. Karen Cordero sostiene al respecto:

La escritura sobre el arte, y en particular la escritura que lo inscribe en la historia (o sea, que ocupa los discursos que ubican el arte como parte de la «Historia»), en gran medida, de hecho, ha definido qué se considera «Arte» al legitimar ciertas categorías de objetos y marginar otros; ha argumentado su valor relativo y absoluto; ha creado términos (estilos, corrientes, movimientos) que facilitan establecer relaciones conceptuales entre obras, pero que a la vez corren el peligro de reemplazar el acto de mirada y la vivencia, o de relegar su potencialidad. Y ha avalado artistas, en términos simbólicos, pero también mercantiles; ha creado instituciones museales que plasman en sus paredes y en la puesta en escena de las obras de arte un discurso que constituye una suerte de escritura en el espacio de las macronarrativas oficiales, en aras de convertir estas narrativas en memoria colectiva, por medio de una vivencia en cuerpo propio; **en fin, la escritura sobre el arte hoy en día, e históricamente, es un vehículo de poder**⁷ (2010: s/p).

Entonces comprendido el valor, el poder de la escritura de arte, podemos ver que la obra de Acha también es susceptible de leerse como «vehículo de poder» utilizado para exponer ideas, contravenir otras, encumbrar o denostar prácticas, artistas, etc. Así mismo, bajo esta óptica, cobra importancia la relación texto-lector, en la cual nos ubicamos, como lectores especializados que buscan determinar el poder de dicha propuesta. Desde esta posición, la obra dialogó con su momento, y ahora, desde nuestra historicidad, lo hace con el nuestro: marca así una doble vertiente en la que se construye una propuesta preceptiva que pertenece a la historia. Si partimos de su posición en ella, en la historia —una historia todavía por escribir o en proceso de escritura por parte de la historiografía latinoamericana, además—, podremos entenderla, no sólo dentro de su historicidad, sino también desde la impronta que pueda tener para

⁷ Negrita nuestra.

nuestra actualidad. De nuestro lado, para respaldar la historicidad en la que estamos inmersos como investigadores, nos apoyamos en los postulados de la estética de la recepción literaria, específicamente en los elaborados por la Escuela de Constanza⁸, tanto por el alcance que tuvo en el campo de la literatura y otras disciplinas artísticas, como por la ubicación que le dio al receptor dentro de la historia literaria para una sistematización de su estudio, porque: «Desde la perspectiva de la teoría de la recepción, los hechos se reinstauran dentro de su historicidad y se reconoce la historicidad del investigador» (FOKKEMA, D.W. y IBSCH, E.; 1997: 166).

Buscamos con nuestra investigación un acercamiento desde un ángulo específico a la vasta obra del crítico peruano-mexicano, una recepción especializada que quiere revisar sus aportes generales sobre la región, historiográfica, crítica y teóricamente. Por lo que su obra debe ser entendida como parte de la historia crítica y teórica del arte latinoamericano de las últimas décadas de la anterior centuria. De esta manera, el presente capítulo se elabora teniendo en cuenta las líneas generales sobre las que se construye el arte latinoamericano durante esos años y la relación de Juan Acha con esos postulados, pero que ahora retomaremos y revisaremos desde la profundidad teórica y crítica necesaria para entender cabalmente sus planteamientos, a lo largo de los años de ejercicio profesional, así como los alcances y vigencia de sus obras, de textos susceptibles de estudiar como «vehículos de poder», y también desde su historicidad dentro del contexto artístico regional.

Tendremos presente, al estudiar la obra de Acha, al acercarnos a su escritura y, con ello, a sus propuestas, la presencia de dos funciones o niveles en su enunciación del problema sobre el arte latinoamericano de su época. Niveles que hemos detectado, que nos servirán para organizar la información y la manera que tiene de plantearla y, así, proponer lecturas y conclusiones al respecto. La primera de estas funciones o niveles de enunciación se encuentra

⁸ El interés por el receptor de la literatura se mantuvo a lo largo del siglo xx enfocado desde diversos puntos de vista y corrientes teóricas —ya hemos visto que tanto la Hermenéutica como la Fenomenología se preocuparon por la experiencia estética —literaria—. Sin embargo, va a ser durante los sesenta, con la llamada Estética de la recepción literaria promovida desde la universidad alemana de Constanza, cuando se le ponga nombre a dicha problemática y se extienda su estudio.

en el planteamiento de la problemática: los aspectos que deben tenerse en cuenta sobre ella, la justificación para estudiarla, acompañada por lo que hemos denominado un «llamamiento» a hacerlo, a problematizarla y conocerla por todos los implicados en el arte de la región, él incluido. La segunda función o nivel es la propuesta en sí, su poética y las posibilidades que ésta ofrece en la concientización o solución de este problema. Cuando hablemos del contexto y la búsqueda de Acha abordaremos la primera función, mientras que en la parte inmediatamente ulterior estudiaremos sus principales propuestas ante la problemática del arte de América Latina.

Organizaremos la labor de nuestro autor por apartados temáticos. Una forma de trabajo que nos permitirá estudiar más detenidamente su propuesta sobre determinada materia, el alcance de la misma, su evolución y para un ulterior abordaje desde nuestra contemporaneidad. Estamentos que darán cuenta de su desarrollo temporal que, sin ser compartimentos estancos, buscarán dialogar entre sí para ofrecer un panorama general de la amplia obra del autor.

Tendremos en cuenta las dos facetas profesionales principales que ejerció y sobre las cuales escribió, la de crítico y la de teórico de arte. En el capítulo precedente se ha estudiado cómo ambas facetas se desarrollaron temporalmente, comenzando su carrera como crítico de arte y después ampliándola hacia el terreno de la teoría. Ambas disciplinas convergen en su desenvolvimiento profesional, así como su interés por la pedagogía, convirtiéndose en partes de su pensamiento.

A lo largo de las siguientes páginas se verán las aseveraciones, ideas, planteamientos, pero también las contradicciones, limitaciones y negaciones de uno de los legados fundacionales de lo que actualmente se conoce como arte latinoamericano, un territorio inestable sobre el cual Juan Acha erigió una de las obras más rotundas, ambiciosas y menos estudiada, hasta ahora.

3.2.- Primeros textos: de la pintura peruana y su modernización

3.2.1.- Los textos antológicos

Los primeros textos publicados de Juan Acha son considerados como «antológicos» para la historiografía del arte peruano. Lo son tanto para la plástica peruana del siglo XX como para la nascente carrera crítica, dentro de las artes visuales, que nuestro autor comenzaba a trazarse por ese entonces. Son tres los artículos que contienen tal valor, centrados en el arte peruano, específicamente en su pintura y la modernización de la misma, todos publicados en *El Comercio* en 1958 y firmados con el seudónimo de J. Nahuaca.

El primer artículo del cual tenemos constancia, «Conscripción peruana de la pintura», fue publicado el domingo 4 de mayo de 1958, y en él señala las «conscripciones»⁹, las *obligaciones* que circundan y constriñen al discurso pictórico de Perú, ligadas al nacionalismo y su consecuente búsqueda de la peruanidad que se le exige a la práctica artística. Aspiraciones en contradicción con la modernidad que ansía un país que fija su progreso en lo que viene de Occidente. Dichas conscripciones, «las fuerzas nacionalizadoras que actúan sobre la pintura son de índole político-social, iconográfico y espiritual» (1958a: 9). Las «fuerzas» político-sociales son las que esgrimen los ejecutores del poder sobre el arte, para tratar de acometer por esta vía una suerte de justicia social que no beneficia a quienes pretenden redimir. Aunque no nombra a los redimidos, se puede leer entre líneas que éstos son los indígenas, si bien se pueden incluir también a los campesinos y, en general, a la población desfavorecida de Perú. Aquí opera una fuerza político-social que repercute en detrimento del arte. Ciertamente es que el arte del país andino todavía vivía bajo la influencia del indigenismo, del cual nuestro autor destaca los alcances y logros a la par que sus fallos y carencias. Especialmente falla en la iconografía, la

⁹ Conscripción (según la RAE): 1. f. Arg., Bol. y Ec. servicio militar. 2. f. Ven. Cuartel en que los conscriptos cumplen el servicio militar obligatorio.

más antigua de las conscripciones, la cual «no propugna una pintura funcional, sino una invocación a todo lo nacional: dignificación iconográfica de nuestra realidad, de las apariencias étnicas, topográficas y climáticas. Demanda amor a lo nuestro». Por ello es categórico y afirma: «la incipiente revolución del Indigenismo termina siendo una manotera. La amorosa nacionalización de la iconografía no bastó para dar los frutos deseados» (Ibídem). Frutos que artísticamente deberían ser, como dirá más adelante, la autonomía de la pintura, la consecución y la afirmación de su pictoricidad.

Sobre la iconografía escribe en su segundo artículo, «La peruanización de la pintura», publicado en julio del mismo año. En él arremete contra la idea de que «para procurar verdaderas obras artísticas, es indispensable la peruanización de la pintura» y, con ello, contra la creencia de que «la peruanización de la iconografía debe constituir el único fin artístico o por lo menos una finalidad estética importantísima» (1958b: 8). Ambas serán para él consecuencia de la costumbre del peruano de guiarse por las externalidades y las apariencias, poniendo de relevancia aspectos formales que no profundizan en los elementos pictóricos. Por lo que «la iconografía debe ser la urdimbre donde se tejen las constantes, las búsquedas y las creaciones pictóricas» (Ibídem). Es decir, es parte de un conjunto de aspectos dentro de la pintura, pero no es la pintura en sí.

Volviendo al indigenismo, el autor cuestiona la razón que lo impulsó: creer dignificar al indígena dándole espacio en las creaciones plásticas. Si bien puede ser un valor, un paso para la dignificación de un sujeto social discriminado, Nahuaca se queja de que ha sido gracias a unas necesidades propias de una clase social y de una época ya pretérita, por lo que no cabe ahora cometer el mismo error: «darle importancia estética» (1958b: 8). Si bien «la iconografía se emplea como una pública adhesión a lo peruano [...] la madurez del país no está interesada en estos actos de fe personales. Merecemos y exigimos un arte auténtico que pueda ser admitido por ese juez implacable que es el futuro» (Ibídem). Un futuro que parte del presente. Nahuaca, como firma en los primeros años Acha, parte del presente, de la

contemporaneidad del arte, y es un rasgo que empezamos a documentar en su obra, constatándolo ya en sus primeros textos. Un problema que en sus textos ulteriores estará marcado por las fluctuaciones de ese «presente» y la pluralidad de los relatos que lo legitiman y eclosionan a partir de la idea del fin de la historia lineal que trajo la postmodernidad. Pero no nos adelantemos. En general, sus posturas promueven una vocación por el presente, por liberarlo del pasado sin que rompa obligadamente con él —como sí plantean otros críticos—, para que el arte encuentre el discurso de su tiempo, su expresión, su actualidad, en la que entendemos se incluye el diálogo con el exterior por medio de lenguajes comunes.

En continuación con lo anterior, retomando su primer artículo, al referirse a la conscripción espiritual, indica dos modalidades de la misma: una más universal que promueve los valores humanos, «humanismo telúrico [...] “Vallejismo pictórico”» (1958a: 9), y otra que quiere enlazar con lo prehispánico y lo colonial, en especial con el aparato formal de ambos períodos. Es de resaltar que siendo su primer texto, es también la primera vez que nuestro autor toca el tema del arte prehispánico, período que la mayoría de las veces, al igual que la Colonia y la etapa republicana, no le preocupan más allá de ser un recurso histórico para el análisis y estudio del arte de su tiempo. Un arte que responde a una tradición, a una temporalidad, pero que sobre todo debe contestar a la esencia misma de la que surge, donde se haya implícito el momento presente. Serán pocas las veces en las que hallemos referencias a otros momentos históricos por motivos distintos a los antes señalados. A diferencia de algunos de sus colegas, Juan Acha no se interesó por el estudio de períodos pasados de las artes, ni peruanas, ni mexicanas ni tampoco latinoamericanas, como sí lo hiciera Damián Bayón, por citar un claro ejemplo, y otros críticos que sí ejercieron la historia del arte¹⁰. Sin embargo, reconoce que el arte prehispánico «representa nuestro mejor y más antiguo repertorio de formas» (Ibídem), pero dichas formas carecen de significado hoy en día.

¹⁰ En este sentido, Juan Acha (1994: 2) se autodefinirá como «teórico del arte» y también «crítico de arte». Por el contrario, llegó a afirmar: «no somos historiadores del arte». Aunque como estudiaremos en su momento, en sus últimas publicaciones se detecta un acentuado interés por la historia, aunque siempre matizado por su inclinación profesional por la teoría del arte.

El objetivo pretendido por el arte peruano, y parcialmente compartido por él, pasa por entroncar con el pasado y ver el «espíritu pan-peruano» presente en las obras, tanto de lo prehispánico como de la etapa colonial, hasta llegar a la republicana, lo que se alejaría de «un problema espiritual» para transformarse en «un programa estético» (1958a: 9). Lo ideal para J. Nahuaca radica en ir más allá de esta pretensión y pasaría por conseguir una línea que continuase con la espiritualidad de períodos anteriores en la actualidad, a la vez que entronca con la vigencia pictórica. El autor se hace algunas preguntas y, en ellas y sus correspondientes respuestas, conjuga ambas facetas en las creaciones de artistas peruanos de su momento, como Szyszlo, Grau, Dávila y Villegas, quienes sí lograrían aunar las distintas posturas, liberados de las conscripciones impuestas.

Como podemos observar, el crítico parece decantarse por el modelo modernizador, en un momento histórico en el que se hace patente la fragmentación del modelo anterior que contenía tanto el progreso como la americanidad. La pintura peruana, a pesar de dichas conscripciones, sí logra en algunos casos cierta autonomía porque «para llegar a la evocación de formas y a su espíritu debe haber un afán de **pictoricidad**¹¹» (Ibídem), conseguida en la obra de los artistas antes mencionados. Para Nahuaca «lo admirable es que, por medio de esta última conscripción [la espiritual], se ha acelerado el fortalecimiento de las fuerzas endógenas de la pintura, cosa que, quién sabe, se hubiese retardado mucho si se limita a importar esas fuerzas», y con ello «encuentra la **pictoricidad**¹² a través de la sublimación de fuerzas nacionalizadoras» (Ibídem). A pesar de este fortalecimiento, como podemos ver, son unos pocos los casos aislados, independientes a las fuerzas nacionalizadoras, muy pocos todavía para cambiar «el panorama general de debilidad». En todo caso, los artistas que nombra siguen el abstraccionismo, por lo que cierta relación de lo espiritual y la búsqueda de la pictoricidad son características que validan su afán modernizador. Lo planteado por Nahuaca

¹¹ En negrita en el original.

¹² En negrita en el original.

guarda relación con el postulado que Mirko Lauer sostiene en su libro *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*, cuando asegura que:

el segundo momento de universalismo de nuestra pintura (representado por la aparición de corrientes no figurativas, cuyo polo de objetivación teórica es el abstraccionismo puro) encuentra sus límites en la aparición de un nuevo ciclo de necesidades de reinterpretación nacional, y nueva integración de sectores sociales dominados, por parte de la clase dominante. Por esto la madurez, y por tanto el punto de transformación del universalismo en el Perú de fines de los 50 y comienzos de los 60 están determinados por dos problemas centrales: una vez más el del universo cultural de los dominados, y la posibilidad del símbolo como efectivo signo cultural (1976: 156).

En el tercer artículo, «Las ideas doctrinarias y la pintura» (1958c), publicado en agosto de 1958, nuestro autor insiste nuevamente en los problemas del arte peruano aunque matiza varios aspectos. Para J. Nahuaca el sometimiento del arte a lo político-social es demagógico y el arte peruano lleva ya tres décadas insistiendo en ese aspecto. Volviendo a leer entre líneas, ya que no lo dice expresamente, es el momento de liberarse de los elementos presentes del indigenismo, el cual parece ser la causa social y la consecuencia estética de ese sometimiento. Insiste en que esto ha pasado en el arte como parte del proceso de «cristalización» que está viviendo la pintura peruana con conexión a su historia y que no resulta negativo. El obstáculo estaría entonces en que la culminación del proceso de cristalización «puede ser retardada y obstaculizada por una imposición político-social» (1958c: 9). Sin olvidar que el afán nacionalista y modernizador «ha ofuscado nuestras ideas estéticas» y se ha cubierto al arte «de categorías sociales, nacionales, políticas y sentimentales hasta perderlo de vista» (Ibídem). Para llegar a la esencia de cada arte y solucionarlo, habría que «separar las categorías que cubren problemas específicamente artísticos» (Ibídem). Problemas que serían para él «la relación de la pintura con las ideas doctrinarias que mueven colectividades hacia la conflagración de sistemas sociales imperantes. Otro es la conexión de la pintura con el pueblo en su apacible transcurrir. Otra es la coordinación de la pintura con su élite especializada y experta (...) [incluye] la posición del individuo ante la pintura. Y por último la idoneidad de las ideas estético-

filosóficas que respaldan a la pintura utilitaria o panfletaria» (Ibídem). Es decir, aunque existen matices diferenciales entre los conscriptores del arte, nombrados en el primer artículo, y las ideas doctrinarias del otro, ambos tienen en común que son parte de los problemas planteados por el autor, a los cuales habría que buscar una solución. En los dos textos hay una necesidad de desencorsetar, de liberar el arte peruano, específicamente a su pintura, de un proceso que considera anacrónico e inconducente, marcado por los «conscriptores» y «las ideas doctrinarias» que persisten en las prácticas artísticas de su país y que tienden a la producción de obras que cubren intereses lejanos al que debe prevalecer en el arte, el estético¹³, sin causas externas ni impuestas.

Para Nahuaca «el arte pertenece a los individuos, la colectividad es sólo usufructuaria» (1958c: 9), por lo que se debe despegar la creación del componente político-social que lo constriñe y evitar el despliegue de su potencialidad. Aquí comienza con un tema que abordará en sus propuestas posteriores: la democratización del arte. Pero sin irnos del texto, el autor no cree que el arte tenga que ser entendido por el pueblo, sino que éste, el arte, se debe hacer «de acuerdo con el entendimiento del pueblo» (Ibídem). Aunque resulta un tanto ambigua su primera incursión en un tema al que aludirá con frecuencia, sirva la mención de un aspecto que será revisado constantemente en sus preceptos teóricos sobre el arte latinoamericano, debido a que en ellos insistirá en las necesidades estéticas de las mayorías demográficas latinoamericanas y servirán, junto con otros colectivos activos en estas sociedades, para definir el estudio de las expresiones artístico-visuales presentes en el subcontinente. De esta manera, ya desde su tercer artículo nuestro autor defiende la relación entre la élite «estética» y el arte, como los sujetos que operan en la comprensión del último, por lo que insistir en su reconocimiento por parte del pueblo resultaría artificioso. Entonces «la única manera de contrarrestar los efectos nocivos de la clase dirigente, parecería la democratización de la élite, lo cual sólo sería cambiar de clase. Lo eficaz es “desclasificar la élite”» (Ibídem), las clases sociales. Sin duda una propuesta

¹³

Todavía no diferencia lo artístico de lo estético, como hará más adelante.

utópica e inviable desde las élites del arte, aunque, al parecer el peruano lanza sus propuestas como dardos, sin que exista una mediación en el tema, un razonamiento quizá más comprometido¹⁴.

Formalmente, tanto la redacción como el orden de los puntos a tratar en los artículos resultan bastante confusos, especialmente en el tercero. En ciertas partes de éste confluyen demasiadas ideas para un espacio tan sucinto como lo es el de la prensa escrita. Un texto lleno de mucha información, reflejo, a su vez, del complejo objetivo de su autor. Una escritura cargada de sugerencias, explicaciones y mensajes que, seguramente, pudieron perder y dispersar al lector menos avezado en la prosa crítica. Sin embargo, creemos que fue acogido con curiosidad por los receptores especializados que, de seguro, tuvieron estos escritos¹⁵. A pesar de ello, creemos que nuestro autor logra exponer la mayoría de sus ideas de forma más o menos clara, e incluso ironiza a modo de conclusión: «entre nosotros se está ejerciendo un terrorismo en pintura. Se acusa con insidia al que no ostente conciencia social en arte. Felizmente nuestro ímpetu nacionalizador ha amortiguado estas presiones. Hemos caído en un mal menor: la peruanización de la iconografía como fin artístico» (1958c: 8).

3.2.2.- La vanguardia peruana

En referencia a las vanguardias peruanas, existe un aspecto que merece especial atención, tanto para entender el proceso particular del país andino en el marco de la plástica subcontinental como para determinar el papel de Juan

¹⁴ Así, en el prologo del libro *Huellas Críticas* (1994), Manuel López Oliva, cuando se refiere a los textos de Acha agrupados en ese volumen y las características del proceso de formación del pensamiento y la prosa del maestro peruano, indica que una de ellas es: «el hábito de decir lo que se piensa» (1994: XI).

¹⁵ Recepción especializada de la que estamos seguros, en primer lugar, porque estos textos se publicaron en un periódico de gran tirada en Perú, por lo que el alcance social estaba garantizado; así como por la manera en que su carrera fue despegando. Sin olvidar el testimonio de Szyszlo al respecto y que queda documentado en la correspondencia que intercambió con Juan Acha, en la que aseguraba que seguía sus artículos con interés.

Acha en dicho proceso. Por lo que cabría preguntarnos ¿qué han sido las vanguardias en Perú? La cuestión se formula porque existen ciertas divergencias entre lo que ocurre con las vanguardias artísticas de esa nación y lo que se plantea desde el contexto general del arte latinoamericano esbozado en el primer capítulo. Incluso se da cierta ambivalencia en el uso del término en función de las manifestaciones plásticas de distintas épocas, que varía entre los especialistas peruanos. El primer aspecto que llama la atención lo encontramos en el desfase terminológico en el uso del vocablo «vanguardia» y con ello del concepto de vanguardia, debido a que dicho término generalmente lo relacionamos con las vanguardias heroicas de principios de siglo xx desarrolladas en Europa y con las distintas manifestaciones que éstas tuvieron en América Latina, con sus aportes propios en la literatura y en las artes plásticas ya andado el mismo siglo; se vincula así con ese «despertar de la autoconciencia» al que se refería Bayón y del cual se dieron ejemplos a lo largo del subcontinente a partir de la década de 1920. El desfase terminológico tampoco resulta tal si atendemos a que, generalmente, se denominaron de la misma manera a los movimientos artísticos de ruptura desde mediados de la pasada centuria en todo el subcontinente. Por lo que no es de extrañar que ni Juan Acha ni investigadores y conocedores del tema como Alfonso Castrillón duden en nombrar a los movimientos y a las creaciones artísticas peruanas como representantes de las vanguardias o con términos relacionados a ella, tales como vanguardistas, arte de vanguardia etc., a pesar de que se relacionarían más con las neovanguardias o vanguardias tardías que con las vanguardias heroicas en sí. Y no sólo por los lenguajes artísticos implementados, sino porque además coinciden temporalmente con ellas, ya que estamos hablando de creadores y propuestas desarrolladas desde principios de los años cincuenta y hasta finales de los sesenta. Lo cierto es que persiste un desajuste que trasciende el uso denominativo y se instaura directamente en el plano connotativo de unos lenguajes que representan la modernización, la actualidad en una escena cultural como la peruana de ese período.

José Luis de la Nuez (2014: 17) señala que «la tardía irrupción de las vanguardias artísticas en el contexto de la cultura latinoamericana

contemporánea constituye un hecho de enorme importancia para la consolidación de la modernidad en este territorio». Aspecto que no impide que «la cuestión de las vanguardias latinoamericanas y su peculiar inserción en el tejido cultural del subcontinente ha[ya] sido asunto central en la historiografía desde los años sesenta en adelante». Por lo que no cabe duda de que el mismo interés circula a lo largo de los países que componen el continente latinoamericano, donde el caso peruano no será una excepción. Sin olvidar que la reciente historiografía del país andino destaca varios momentos de eclosión vanguardista durante esos años, con lo que el poco espacio temporal entre uno y otro es a la vez promotor de esta confusión. Pero nos interesa antes revisar lo que puede parecer sólo una anotación superficial de nuestra parte al centrarnos en un aspecto formal como lo es el terminológico, que recobra interés si analizamos más detenidamente lo que ocurre en las artes plásticas del país andino durante el siglo xx, desvelando con ello la postura de nuestro autor al respecto en sus primeros años de ejercicio profesional.

Aparentemente en Perú no se cuenta con ningún movimiento de vanguardia como en otros países latinoamericanos a partir de los años veinte, o algún maestro que trazara el primer giro hacia la modernización. Se empeñan en ello estudiosos como el propio Acha, quien reconoce la importancia del indigenismo como movimiento, ya que planteó no sólo un cambio de temática en las artes plásticas, que a su vez rompió con el academicismo imperante en las artes peruanas de las décadas de 1920 y 1930 y sus aportes en el plano formal¹⁶. A pesar de todo lo anterior, nuestro autor y demás críticos interesados en la modernización artística de Perú se cuidan en no considerar al

¹⁶ Aunque más enfocados en la función literaria, editorial y política de los postulados de José Carlos Mariátegui, Fernanda Beigel estudia los aportes vanguardistas de la obra del pensador peruano, su relación con el marxismo y la visión de ambos en el subcontinente en libros como *El itinerario y la brújula. El vanguardismo estético-político de José Carlos Mariátegui* (2003) y *La epopeya de una generación y una revista. Las redes editoriales de José Carlos Mariátegui en América Latina* (2006). En estos textos no sólo se revisa la controvertida visión sobre las vanguardias estéticas en América Latina en la década de 1920, sino que se estudian sus sinergias sociales, especialmente en Perú. Aspectos que denotan, entre otros elementos, la existencia de una vanguardia en el país andino en las primeras décadas del siglo, que la historiografía crítica de finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta parece no querer tener en cuenta en el plano artístico. Sin olvidar que a través de *Amauta*, la revista que dirigió José Carlos Mariátegui, hay frecuentes incursiones en la vanguardia, especialmente en el surrealismo.

indigenismo como vanguardia, como tal vez podría ser calificado en un sentido amplio del término y, como de hecho, lo encontramos incluido en el estudio de Mirko Lauer sobre la pintura peruana publicado en 1976. Allí lo considera una de las tendencias de la vanguardia artística peruana, a pesar de que expone por qué se dio esa fuerte propaganda para excluirlo como movimiento de vanguardia (1976: 102-122) pese a que este movimiento justamente proponía un cambio temático y formal revolucionario en su momento. Aún así, no es considerado una tendencia de vanguardia y quizá sea porque se le compara constantemente con el muralismo, al que sí se ve como tal. En todo caso, encontramos la semblanza de un pensamiento historiográfico que se empezaba a formular en torno a la modernidad durante la misma época, en especial en los años cincuenta, y que estima al indigenismo como una vía paralela a la tendencia modernizadora en las artes plásticas, tal y como se ha comentado en varias ocasiones. Aspecto que puede resultar lógico, ya que es un movimiento de la década de 1930, una tendencia que tiene casi treinta años de historia y no puede ser vista como una vanguardia en los cincuenta ni en los sesenta, pero que ciertamente tuvo visos de serlo cuando hizo su irrupción dentro del arte peruano décadas atrás.

Aunque no profundizaremos en ese aspecto del arte peruano, sirva la digresión para señalar el impacto de las denominadas «vanguardias» y comprender el hecho de que las primeras vanguardias en Perú eclosionaron a partir de 1950, coincidiendo con la modernización del arte y el furor de la abstracción.

En la polémica antes señalada entre Szyszlo y Acha, se pone en evidencia el afán vanguardista de nuestro autor, que es criticado por el artista debido a su sesgo purista, en el cual la obra del pintor parece ya no encajar. Posteriormente, será a partir de 1964 hasta finales de la década con un repunte en la siguiente cuando, a pesar de las limitaciones técnicas, se extiendan los distintos lenguajes de las neovanguardias en suelo peruano. Lo que probablemente producía una doble resemantización de lo que la vanguardia significa —fuerza de la juventud, ruptura, cambios, nuevos lenguajes para un nuevo tiempo— y el espíritu modernizador que, aunque con mayor retardo que

en el «área abierta», como diría Marta Traba, también invadía el ímpetu de la nación en todos los espacios de interacción política, económica y social, incluido el artístico. Esto implicaba un posicionamiento de la plástica peruana en un territorio más “moderno” y en sintonía con lo que ocurría en varios de los países vecinos y, por supuesto, en el resto del mundo. No obstante, siempre partiendo de esa mirada hacia dentro, hacia la historia, que parece imposible de olvidar al hablar de un país como Perú.

3.2.3.- De la plástica latinoamericana: Perú

En el capítulo precedente ya hablamos del libro *Art in Latin America-Today-Peru* y de lo que significó en la carrera de nuestro autor. Ahora profundizaremos en su contenido, que representa una mediación entre sus primeros libros y el cambio de postura por el que transitará a partir de 1968. En esta monografía hace una incursión en la historia del arte peruano desde el siglo XIX, no sin antes aclarar en el primer párrafo que: «As consequence of this nationalism, Peru's artistic production in the last 60 years cannot be viewed objectively, according to modern aesthetic principles, without first examining the emotional and spiritual conformity of the Peruvian artist» (1961: 1). Inicia con una problemática ya planteada en sus artículos de prensa sobre el arte peruano: la influencia del nacionalismo, así como el desarrollo de un arte que ha perseguido una línea diversa con respecto a los cánones occidentales, y de ahí surge el requerimiento de partir de aspectos internos al arte peruano para poder encarar un estudio del mismo. Es decir, esa doble causa fuera-dentro que lo motiva a él como crítico y que aparece como aspecto transversal que el lector debe tener en cuenta para adentrarse en la breve historia artística del Perú contemporáneo que propone con su texto.

Aunque no es exactamente una cronología, Juan Acha se encarga de hacer en su obra una suerte de ubicación temporal y estilística en la que posiciona a los artistas peruanos y/o las corrientes —principalmente— pictóricas presentes en su país. Sin duda, llamarlo cronología sería demasiado

osado, aunque los títulos de los apartados dan cuenta de ese intento por organizar linealmente lo que ocurre para que sea muy entendible, otorgando un gran protagonismo a los artistas: un aspecto a resaltar porque centra en uno de los actores centrales de la evolución del arte su hilo argumental. El eje por el que se articula esta breve historia del arte peruano tiene al artista y a sus obras como elementos principales, excluyendo cualquier otro tipo de categoría o aspecto para revisar y analizar la escena plástica peruana. En este sentido, Acha declarará décadas más tarde, al referirse a su producción de los años sesenta, que durante esa época su crítica se centraba en el formalismo, es decir, en la exterioridad de la obra y la descripción de las características de la misma. Como vemos en su primera monografía, además se centra en el sujeto creador partiendo de sus periplos vitales, sin adentrarse en sus causas. Para él, la crítica formalista que practicó debe ser entendida «como una reacción en contra de la crítica poetizante, adversa a nuestra visión estética, nos centramos inicialmente (a comienzos de los 60) en el esquema visual de las obras de arte, para describir sus atributos formales, exaltarlos y señalar sus posibles interpretaciones estéticas y conceptuales» (ACHA, 1994: 1)¹⁷.

En el primer capítulo, «Initiators», señala a creadores que trabajaron desde finales del siglo XIX hasta principios del XX superando el *European style* por medio de la aportación de particularidades en la incipiente pintura peruana (ACHA, 1961: 2-5). Ellos fueron, entre otros, Teófilo Castillo (1857-1922), Daniel Hernández (1856-1932) y Carlos Baca Flor (1867-1941). Como empieza a hacerse habitual en Acha, el autor destaca sus aportes a la vez que desglosa sus deficiencias, haciendo una crítica diacrónica o una historia crítica que busca ser ecuaníme para, de la misma forma, poder hacer una revisión del presente.

En el siguiente apartado utiliza el nombre de un movimiento y no un adjetivo calificativo de los artistas para titularlo: «Indigenism». Le dedica seis

¹⁷ En su tercer libro, al referirse al abstraccionismo y su no concordancia con la realidad y cómo se le tacha de formalista, acota entre paréntesis: «aparte de que nosotros mismos hemos sido rotulados como formalistas» (ACHA, 1981: 88). Quien lo calificó como formalista fue Frederico Morais, en un texto de 1978. Nos interesa ver esta digresión personal como un punto de inflexión ante las críticas de otros, que no autocrítica. Acha dedicará varias páginas de ese libro no a defenderse, sino a revisar la supremacía actual del contenido sobre la forma.

páginas (de la 5 a la 11), y no en balde, ya que como él mismo insistió desde sus primeros textos, es un movimiento fundamental para la plástica peruana. Pasa a definirlo como una tendencia de entreguerras que bebió de la decadencia de Occidente, del muralismo —Acha lo llama *Mexican movement*—, del patriotismo peruano y de las ideas marxistas exportadas con la Revolución rusa que, como sabemos, en el caso de Perú fueron revisadas y contextualizadas por José Carlos Mariátegui, aunque nuestro autor se cuida de citarlo expresamente en el texto. Y es que a pesar de la ausencia de Mariátegui en estas páginas su presencia resulta determinante desde la posición americanista de un movimiento que pretendía la vindicación del indígena y la subsanación de los daños históricos cometidos contra esa población ante su invisibilización en la sociedad peruana.

A pesar de lo legítimo y oportunos que puedan ser los objetivos de este «ismo», Juan Acha los considera absurdos debido a que, entre otras características, Perú es más mestizo que indígena (1961: 6). Con esta afirmación demuestra la confusión en torno a la postura mestiza del indigenismo en el arte¹⁸. Por otro lado, a nivel artístico, nuestro autor remarca el problema de las apariencias, del exterior, que poseen los pintores indigenistas, con José Sabogal a la cabeza: «Indigenist painters fell into the same error by craving the exotic and typical and focusing everything on the visible to the detriment of real problems of man and existence» (Ibídem).

Especial mención es la que hace de Jorge Vinatea (1900-1931) y de la que fuera discípula de Sabogal, Julia Codesio. Enumera a otros pintores miembros del grupo y, como en otras ocasiones, además de las consabidas suspicacias que vierte sobre el movimiento, resalta algunos de sus aportes, como la creación de una corriente y los límites en un método, que podemos complementar con los señalados por él en páginas anteriores. En todo caso, es enfático cuando dice que en el sentido puritano, el indigenismo ha sido ya relegado a los museos arqueológicos o de arte popular (1961: 10).

¹⁸ Según Lauer (1976: 102-106) el mismo Sabogal estuvo en contra del nombre con el que identificaron su propuesta, indigenista, aunque terminaría aceptándolo.

En el siguiente apartado vuelve al uso de otro adjetivo para intitularlo: «Innovators». Con él califica a los artistas que, a pesar de la dominación ejercida por el indigenismo en el ámbito artístico, en especial entre 1922 y 1937, lograron experimentar y traer ideas innovadoras desde Europa (1961: 11). Como ejemplos menciona el trabajo de Macedonio de la Torre (1893), Ricardo Flores (1893) o Ricardo Sánchez (1912), extendiéndose en la carrera de otro Ricardo, Ricardo Grau, artista de gran renombre quien retornó de Europa a Perú a finales de la década de 1930. Mirko Lauer (1976) considera a este último como el responsable de la renovación pictórica del Perú postindigenista; también de su protagonismo se hizo eco el mismo Acha, no olvidemos que en su primer texto firmado como J. Nahuaca ya habla de Grau como uno de los artistas que confrontan pasado y presente con la pictoricidad necesaria en una obra plástica. En esta obra del 61, dirigida a un público internacional, no sólo habla de la trayectoria del artista, quien ha tenido una evolución ejemplar (12), sino que también lo traslada a su actualidad, señalando cómo su exposición de 1959 —apenas uno o dos años antes, si tenemos en cuenta el año de publicación o el de finalización del texto— fue muy criticada en los círculos artísticos por su exceso de intelectualismo y falta de naturalidad (Ibídem), lo que no le resta a su labor como innovador en el arte peruano, un par de décadas antes. Otros artistas que menciona son Sérvulo Gutiérrez (1915) y Juan Manuel Ugarte (1911), quienes trabajan en una línea similar a la de Grau y, como él, se formaron en Europa.

Uno de los aspectos más destacables, y en el que coinciden diversos autores, es el crecimiento en las actividades artísticas y los espacios de exhibición: «During the Second World War and the 10 years immediately after, there was a marked increase of artistic activity. The Lima Gallery came into being in 1947, a little later the Institute of Contemporary Art, and in 1952 the San Marcos Gallery» (1961: 13). Lo que sin duda era para Acha una muestra de que «Lima was losing its provincial character» y «the middle class was becoming stronger» (Ibídem). Pero sin duda, uno de los lugares determinantes va a ser la Academia de Arte de Lima, que se creó en 1939 en la Universidad Católica y estuvo dirigida por el artista austriaco Adolfo Winternitz. La formación de artistas es un requerimiento del sistema del arte para desarrollarse y éste

fue un espacio que académicamente hizo importantes contribuciones a la plástica nacional, debido a que no sólo se formaron artistas internacionales como Fernando de Szyszlo, sino también muchos otros creadores que empezaron la modernización del arte en el país. A pesar de lo importante de esta institución, Acha acusa a su director de carencia de originalidad y de ambición, aunque realizó un trabajo honesto e impecable (Ibídem)¹⁹.

En el siguiente renglón, se pone un límite temporal, 1950, al señalar que las inclinaciones al abstracto aparecidas antes de esa fecha las encontramos en algunos de los lienzos de Goyburu y en la exposición de Enrique Kleiser de 1949 en la Galería Lima (13). Este último era un artista que trabajaba en el abstraccionismo desde 1945, con una obra seria y una gran dedicación (14). La regeneración de los espacios expositivos converge con la de los lenguajes pictóricos y, en general, coinciden con una nueva generación de artistas peruanos que, a partir de la década de 1950, empiezan a ocupar la escena plástica limeña.

El siguiente apartado, denominado «Vanguardist», se detiene en la carrera de uno de los pintores peruanos más importantes del siglo xx, Fernando de Szyszlo (1925), y se inicia con la mención de su primera exposición de arte abstracto. Su internacionalización, el alcance de lo que Acha denomina su «peruvian tone» (14) ha colocado al artista en un espacio privilegiado que da comienzo a la «vanguardia» peruana, si nos atenemos al título del apartado. Recordemos que Szyszlo es también mencionado constantemente por Marta Traba como uno de los artífices de la modernidad latinoamericana en las artes plásticas y, según ella, es uno de los artistas que ha logrado plasmar un «arte de la resistencia»²⁰, en el sentido de un arte propio

¹⁹ En este sentido, Alfonso Castrillón (2002: 18) declarará que «la Academia de Lima, fundada por Adolfo Winternitz en 1940, fue de gran ayuda para los jóvenes que desorientados buscaban una salida en el mundo del arte. Hay que tener en cuenta que en aquella época la carrera artística era considerada bohemia por las familias burguesas, que preferían carreras lucrativas para sus hijos. La Academia de Arte Católico (primer nombre de este centro de estudios plásticos) ofrecía todas las garantías a los preocupados padres».

²⁰ El libro en cuestión en el cual Marta Traba desarrolla esta propuesta es *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas* (Siglo XXI Editores, 1973). En los capítulos precedentes ya hicimos mención a su propuesta.

latinoamericano que se resiste a las injerencias externas. Sólo hay palabras buenas para describir la obra del pintor abstracto por parte de nuestro autor, todo ello en consonancia con la etapa formalista de su crítica de ese momento. Sin embargo, no podemos dejar de mencionar que el texto se terminó de escribir en febrero de 1960 y la polémica antes reseñada, entre crítico y pintor, tendría su punto álgido en agosto de ese mismo año. Igualmente, creemos en la honestidad y en la rectitud de Acha, en especial, en la escritura de un libro histórico como el estudiado, motivo por el cual no iba a dejar de ser parcial y justo en la revisión histórica de la obra de Szyszlo, a pesar de que su pensamiento sobre la obra del pintor fuese diferente en ese momento²¹.

También es mencionado el trabajo realizado por Alberto Dávila (1912) a partir de 1953, destacando la exposición que ya reseñara el propio Acha en 1959, y a la que ya hemos hecho alusión (15-16). Aunque reside en Colombia, la obra de Armando Villegas (1928) es destacada, sobre todo la realizada a partir de 1955. Y termina con un joven abstraccionista, Fernando Vega (1932), antes de pasar al siguiente apartado.

Llama la atención que no hay en el texto una mención al porqué del arte abstracto o lo que éste significa dentro del desarrollo de la plástica peruana, especialmente de la pintura, como sí hacía en sus artículos de prensa. No sabemos a qué se debe la ausencia u omisión, aunque conocemos de las diversas diatribas que en torno al abstraccionismo se formularon en la prensa limeña. Polémicas en las que se ponían de relieve las carencias teóricas por parte de los especialistas y artistas peruanos afectos a él, en contundente oposición con las vertientes figurativas arraigadas en el arte del país andino, tal y como lo describe Lauer (1976: 147-151). Lo cierto es que Acha escribió un libro cuyo público potencial no es ni peruano ni latinoamericano, por lo que

²¹ Sobre este tema y la posición de Acha, en una crítica escrita en 1973 que realizó sobre una exposición del pintor peruano celebrada en México, nuestro autor comenta al respecto: « [...] la posición de Szyszlo es intelectual y emotivamente latinoamericanista y obedece a un gran amor por el pasado prehispánico. (Confieso que fui opositor de esta actitud de Szyszlo cuando había un litigio sobre las tendencias pictóricas. Pero sin dejar de reconocer las virtudes propias de su fina sensibilidad; virtudes que hoy toman su verdadera dimensión para mí; puesto que tal litigio es hoy inexistente: todas las tendencias pictóricas son válidas social y artísticamente)» (1973g: 127-128).

parece suficiente con adjetivar a los artistas abstractos de Perú como los «vanguardistas». En el caso de esta vanguardia peruana, la historia parece estar ejecutándose en el tiempo presente de la publicación por su reciente aparición en la escena nacional e internacional; razón por la que tal vez el autor se guarde de exponer una opinión crítica como en los apartados anteriores y sólo haga mención a las trayectorias de sus creadores y a las características formales de sus obras, en relación al desarrollo de sus carreras.

En el siguiente apartado, «Sculpture», se lamenta de la falta de un desarrollo del mural y de la escultura en su país, y que cuando ambas aparecen tengan más relación con la historia, ya que se realizan como monumentos conmemorativos (ACHA, 1961: 17), en obvia relación con los procesos políticos y sociales vividos por esa época en Perú. Sin embargo, «sculpture only becomes an art with Joaquin Roca Rey (1923)» (17), porque el trabajo artístico de este [Roca Rey] es de vital importancia en la modernidad del arte peruano, tanto por el relevante papel que ha desarrollado en la formación de nuevas generaciones (18) como por su trabajo como escultor.

El libro termina con «New promises», un título que hace referencia a la contemporaneidad del autor y del arte peruano, en el cual, después de un período de transición, se ha abierto «the modernization of our art and the acceptance of universal rather than national goals» (1961: 18), un proceso que ha acabado muy recientemente, entre 1958 y 1959. Al parecer se han cumplido los mejores vaticinios para el arte peruano, según Acha, pues éste ahora vive una época mejor, donde priman las ganas de conocer las nuevas corrientes del arte, apenas unos pocos figurativos trabajan fuera de la nueva dinámica y, en general, todos convergen «within the framework of contemporary artistic problems» (Ibídem).

Aunque enumera a nuevos valores: Eduardo Moll, Carlota Carvallo, Obdulia Guillén, Francisco Espinosa, Tilsa Tsuchiya, etc., nos parece muy interesante la manera como reconoce que ha sido un proceso intenso el vivido

por el arte y por los artistas en Perú, pero que ha dado frutos positivos: «The force, errors, attempts, and haste of the Peruvian artist to liberate himself from anachronistic ideas in an effort to end this period of transition has an happy ending» (19). De este modo las nuevas generaciones entienden y se involucran más fácilmente en el arte contemporáneo, lo que se debe al trabajo anterior de los artistas pioneros: los iniciadores, los vanguardistas, etc. Entre ellos, Juan Manuel Ugarte quien en ese momento se había convertido en el director de la Escuela de Bellas Artes, donde ejercían la docencia artistas como Grau, Dávila, Roca Rey o Castillo.

3.2.4.- El tránsito de Juan Acha: hacia el arte latinoamericano

«Si el trance paraliza, el **tránsito**²² indica un esfuerzo de cambio, un deseo de adecuación a las nuevas realidades. En el plano político, económico y social, es la búsqueda de una realidad propia, la definición de un proyecto nacional y/o continental» (MORAIS, 1990: 37). Las palabras de Frederico Moraes, que ya citamos en el primer capítulo, pueden trasladarse del arte latinoamericano a la búsqueda profesional de Juan Acha. Ambos procesos pueden ser homologables debido a que corresponden al mismo objeto de estudio y a la misma época. Si lo hacemos situándolas en nuestro autor, vemos cómo en él se hizo patente la necesidad de adaptarse a las diversas mutaciones que su profesión le exigía en un mundo cambiante e inestable.

El Acha que escribe hasta 1961 es muy distinto al de los años posteriores. La escena emergente de Lima comenzaba a movilizarse y allí las «nuevas promesas» exponían sus novedosas propuestas, inéditas en la plástica peruana hasta ese entonces. Recordemos qué significaron durante esos años las distintas emergencias que el arte peruano estaba viviendo. 1965 y 1966 fueron años en los que se abrían nuevos senderos en las artes visuales de la nación andina, como preámbulo de una serie de manifestaciones que animarían la escena local y la creatividad de los jóvenes artistas —sin

²²

En negrita en el original.

dejar, por ello, de ser deudoras de lo que ocurría en el mundo, algo común en el arte, en especial durante esa época, como hemos visto—. En 1966 se daría la eclosión de grupos artísticos, como Señal y Arte Nuevo, que marcarían la consagración, por medio del trabajo colectivo, de las distintas iniciativas previas. Ya vimos cómo nuestro autor participó en esta etapa del arte de su país: su rol como crítico y «mentor» de las juventudes privilegió su actuación dentro de una escena local que, sin negar su importancia, podía ser entendida desde la marginalidad que las nuevas prácticas artísticas representaron.

El mundo y el arte cambian. De estas mudanzas se alza como testigo y promotor un Juan Acha que se hace más reflexivo en torno a los problemas del arte, su función dentro de él, pero que sigue motivado por el peso del presente y de los lenguajes actuales, ejecutados por el arte en las sociedades de ese momento. Consciente de vivir en el «tránsito», busca las formas de adaptarse y entender las nuevas realidades que le ofrecen los cambios a los que está expuesto y proclive a experimentar. Pero la realidad artística y social daría un viraje definitivo a partir de 1968, afectando profundamente al crítico y las bases profesionales sobre las que hasta entonces había cimentado su trabajo.

Especialmente marcado por los sucesos de 1968, el pensamiento crítico y el activismo cultural de Juan Acha se manifiestan en clave de cambio desde su formalismo previo. Pero el proceso que atraviesa, y al que nos referiremos más pormenorizadamente en el capítulo precedente, le va a acompañar durante un largo período y se desenvolverá a distintos niveles. A partir de su crisis del año 68 Acha atraviesa una fase introspectiva que le hace cuestionarse y replantearse su función dentro de las artes visuales peruanas, llevándolo a la acción, por medio de la asunción práctica del arte, en especial, de ciertos preceptos presentes en el arte occidental que se verían reflejados en la escena limeña. Ejemplo de ello fue la exposición que realizó en 1969: «Papel y más Papel. 14 manipulaciones con papel periódico», aunque dicha faceta paraliza paralelamente su labor como crítico y, con ella, su escritura. A esto le acompaña la caída en desgracia del proyecto político que promovía el gobierno militar peruano, sumado a la desilusión que una situación así implicaría para la plástica local. Entre otros factores, lo que ocurre prolongaría el tránsito de Acha

del espacio peruano y las problemática de sus artes visuales, hasta trasladarlo a un espacio como el mexicano, donde volvería a vivir una inevitable readecuación. Pero ésta ya la concibe desde una óptica más amplia, esa que le da la experiencia previa y a su vez la formulación de nuevas metas que desean abarcar un espacio mayor: el del arte latinoamericano.

De una escena propia, conocida, cercana como la limeña se encuentra a su llegada a México ante otra muy distinta. Vuelve el tránsito. El desplazamiento que hace Juan Acha, de Perú a México, unido al bagaje que lleva a sus espaldas, todas las mutaciones previas que ha tenido que experimentar en un corto período de tiempo, como el que representa su etapa peruana, se acentúa con ese cambio físico de país. Acha muda, asume el cambio, se adecua a nuevas realidades, como él mismo diría. No hay un borrón y cuenta nueva sino una continuación accidentada, como la vida y como el arte mismo. Ahora es un crítico de arte peruano residente en la capital mexicana y es en ese tránsito donde se ve parte de un espacio expandido, real e imaginario, como lo es el latinoamericano, y más específicamente el de sus manifestaciones visuales. Allí se origina la aspiración —otra más— de llegar al arte, al sistema artístico visual de un territorio que debía (re)pensarse, (re)definirse por sí mismo, para lo cual el arte se alzaría como un medio, a la vez que un problema a resolver. Para finalmente «transformarse» —como también diría—, que debía ser el objetivo del arte latinoamericano y su influencia en lo social. Y nos permitimos una vez más usar una analogía de la propuesta preceptiva del protagonista de estas páginas, en este caso, para explicar su devenir profesional.

A partir de aquí, parece no haber retorno u otra etapa de reconsideración de su función dentro de las artes visuales. Asume el papel como crítico y teórico de arte, además de ser maestro y promotor de iniciativas artísticas. Sería equívoco pensar que un profesional como Juan Acha sólo se decantase por los problemas del arte en el territorio subcontinental. Nada más alejado. Sus intereses fueron variados y dedicados a diversos temas de las artes, muchos de ellos subsidiarios de sus investigaciones sobre la teoría del arte, como lo fueron sus obras dedicadas al diseño y algunas otras de cariz más

divulgativo para la enseñanza media y especializada. Sin olvidar que escribió artículos sobre artistas occidentales, es decir, no latinoamericanos, y sus obras. Pero el grueso de su producción escrita, desde su mudanza a México hasta su muerte, gira en torno a Latinoamérica, su arte, su sensibilidad, su identidad, etc.; sobre cuestiones que sirven para construir una manera de pensar el arte desde la región y ver cómo la región y su arte pueden ser instrumentos acordes e innovadores dentro de una dinámica social propia.

A medida que va deconstruyendo ideas sobre el arte, los procesos que vive la región, que va encontrando los medio teóricos adecuados, los enfoques sobre las distintas problemáticas, etc., se dedica a difundirlas de diversas maneras: primero en artículos y conferencias, posteriormente en extensos libros. Nosotros utilizaremos los artículos y libros en los cuales prima el interés por el arte del subcontinente latinoamericano, como hemos insistido, en los cuales se hace patente su intención por discernir y exponer una poética propiamente latinoamericana sobre el arte.

3.3.- Búsqueda: para una conceptualización del arte en América Latina

La tradición latinoamericana siempre se ha interesado por lo foráneo como constructo de lo propio, debido al vínculo histórico y a la globalización que se ha experimentado en la región a través de los distintos procesos coloniales y postcoloniales. Influencia que Juan Acha no desea negar ni eludir y de la cual procura extraer el potencial que contiene para las artes plásticas y visuales, en especial para una (re)visión²³ y (re)formulación desde el continente de un pensamiento propio de la práctica artística y de las otras disciplinas que conforman el aparato artístico en general. En el presente apartado vamos a repasar el encauzamiento de las motivaciones que rigen el trabajo de nuestro autor en torno a la plástica del subcontinente latinoamericano, asiendo de él las bases conceptuales y metodológicas sobre las que elaborará sus propuestas. Estudiaremos a lo largo de estas páginas todo el andamiaje externo sobre el cual realiza su teoría: motivaciones, influencias, etc. Un marco teórico que nos servirá para analizar en las siguientes secciones su propuesta.

En uno de sus primeros textos de la década de 1970, titulado «Vanguardismo y subdesarrollo», pone en escritura muchas de las ideas que irá desarrollando en los años ulteriores y que, con apenas matices en lo esencial, irá ampliando. Uno de estos temas es el de formulación teórica, realizada desde lo nacional, pero sin la negación de los aspectos que nos pueda brindar la cultura occidental: «nos tocaría conceptualizar lo nacional como un modo típico de absorber la cultura occidental o como resultado de los distintos ritmos de asimilación de los grupos» (1970: 21). No olvidemos que en las sociedades desarrollistas, como las latinoamericanas, el sentido de lo nacional está ligado a la paradoja que implica la asunción de las premisas y políticas foráneas proclamadas por los gobiernos, en especial en los setenta. Insiste en que es una tarea que debe ser realizada por los distintos agentes implicados en el sistema del arte y debe hacerse para deconstruir la influencia

²³ Utilizamos el prefijo «re» entre paréntesis porque si bien es una redefinición del arte occidental desde la dinámica de América Latina, este gesto puede verse además como una definición —sin «re»— como consecuencia justamente de lo que Juan Acha plantea: es la primera vez que se van a proponer desde Latinoamérica, por los profesionales de la región, parámetros propios con los cuales designar a las artes visuales.

foránea que, por un lado se le critica al artista, sumada al reclamo que se le hace también por la expresión de una identidad nacional: una exigencia en contradicción con las políticas culturales de unos países sumamente desarrollistas que fijan su progreso en parámetros ajenos²⁴. Tal y como señala Manuel López Oliva ([1990]1994: X), el crítico peruano transita los caminos conocidos, establecidos por el arte occidental, pero progresivamente irá marcando su propia hoja de ruta, no exenta de reiteraciones, contradicciones y encrucijadas dialécticas.

Si bien en sus primeras publicaciones no aboga directamente por la utilización crítica del instrumental occidental por parte de los críticos y teóricos de arte —como sí haría posteriormente—, Juan Acha plantea la problemática y los protagonistas en los que se centran sus preocupaciones y disertaciones: el artista, la obra, aunque incorpora además la figura del «intelectual». De esta manera, tenemos al intelectual como una categoría que podría englobar tanto al crítico como al teórico —y a otros profesionales como los historiadores, museógrafos, etc.— y de la que resultará «indispensable ir emprendiendo los cambios mentales requeridos por la invención tecnológica, el descubrimiento científico, la hipótesis intelectual y la creación artística, verdaderos componentes de la cultura» (1970: 15). El intelectual, como sujeto que se enfrenta al imperio de las ideas e influencias foráneas de diversa índole, encarna al indicado para protagonizar el filtro crítico por el cual deben pasar las ideas externas para lograr su utilidad en América Latina.

En oposición a las posturas que empiezan a tomar fuerza a partir de los años setenta, el crítico peruano no cree en la «descolonización» como finalidad de un trabajo que se centre en Latinoamérica, para él hay otras vías (1979: 11). Y tiene que haberlas, debido a que el arte ha sido una disciplina occidental que, como muchas otras, se ha impuesto en la región con la colonización, por lo que

²⁴ Juan Acha llamará la atención en muchas ocasiones sobre el hecho de que no se le critique a disciplinas como la química, la física, en fin a las ciencias y tecnología, lo que efectivamente se le demanda al arte. En este sentido, nuestro autor habla con conocimiento de causa, ya que trabajó durante más de veinte años como ingeniero químico, durante los cuales nunca se le increpó para que desarrollase una química peruana.

un proceso de «descolonización»²⁵ llevaría, creemos, a su negación y no a un estudio del mismo. Además, el arte, y no sólo el latinoamericano, sino también el occidental, pasa por diversos cambios que deben ser tenidos en cuenta para la realización de dicho estudio. Su objetivo, con respecto a lo foráneo, se centra en «buscar el desarrollo latinoamericanista de lo más occidental que llevamos dentro, en vista de que es la parte nuestra que mejor nos capacita para cambiar el arte y cambiarnos a nosotros mismos, hasta llegar a los extremos más inconcebibles y más autóctonos» (ACHA, 1975l: 93). Y es aquí donde observamos cómo su asunción de lo occidental va en concordancia con su postura crítica y radical, por lo que parece no tender hacia el acato “textual” de los parámetros teóricos foráneos y mucho menos de cualquier pensamiento occidental popularizado en su época. No le vale cualquier línea de trabajo y, en el caso del «instrumental occidental», le resulta indispensable discernir entre la «cultura occidental oficial y la auténtica» o legítima. Un llamado constante con el cual quiere hacer consciente al lector latinoamericano de la dualidad del pensamiento occidental y la razón de tal discernimiento. En muchos de sus artículos de esa época vemos su insistencia al respecto al querer diferenciar entre el imperialismo cultural «y la falsa o parcial imagen que del arte y la cultura occidental nos quieren imponer» (1972; 1973i; 1973r; 1975j; 1978b; 1981a). Se debe procurar acercarse a la cultura occidental legítima, «la cual consiste en subvertir constantemente los fundamentos mismos de ella» (1973i: 51). Diferencias que se nos han escapado durante mucho tiempo y en las cuales es necesario insistir y tener en cuenta para abordar cualquier estudio sobre el arte. Entendemos que lo hace porque ahí reside la capacidad liberadora de una deconstrucción, que ayudará a «(re)construir» una propia visión latinoamericana. No olvidemos que la crisis que vive el pensamiento occidental es de la que procede el pensamiento que le interesa, ése que aboga por estudiar, entender y establecer las estructuras de análisis para dichos cambios desde una postura crítica y no el que pretende la vuelta al pasado o el

²⁵ Se refiere a las teorías postcoloniales que ya empezaban a utilizarse por esa época, aunque tendrán su apogeo a partir de los años ochenta de la pasada centuria. Juan Acha parece no estar muy familiarizado con este enfoque, aunque sí tener conciencia de su emergencia, ya innegable en los años posteriores y que llega hasta nuestros días. No olvidemos que las teorías postcoloniales se centraron en sus comienzos en la literatura, por lo que resulta lógico que en ese momento Acha no vea su aplicabilidad en el arte de la región a pesar de su condición.

mantenimiento de cierta tradición, que ya no responde a las necesidades de la sociedad actual —ni dentro ni fuera de la fronteras subcontinentales— ni mucho menos del arte y del resto de sistemas artístico-visuales presentes en América Latina²⁶.

A la par del interés por ese «instrumental occidental», también se hace presente una vertiente que apunta a lo propio: teorías y propuestas emitidas por especialistas latinoamericanos que persiguen la misma trayectoria de pensamiento crítico, sólo que concernientes a las particularidades de la región —económica, social y culturalmente—. Antes nombramos a Colombres, Escobar y García Canclini, quienes lo harán desde el arte y su vertiente popular, principalmente. Pero, no podemos olvidar el trabajo que hace la antropología y la sociología, así como la literatura, áreas accesibles, de las cuales se pueden tomar metodologías e ideas que ayuden a formular un arte latinoamericano en términos propios.

En principio, al observar las influencias ejercidas sobre su pensamiento, vemos que parten de dos estratos diferenciados, pero convergentes, sobre los cuales construye su poética. Una delimitación teórica que permite entenderlos no como senderos paralelos, sino coincidentes en el momento de iniciar la formulación de un arte latinoamericano «reformulado» desde América Latina, por especialistas latinoamericanos. De esta manera, un primer nivel busca el cuestionamiento de la disciplina del arte, como fenómeno sociocultural, y para su estudio parte justamente del instrumental occidental, porque el arte es una idea occidental que ha sido adquirida por los latinoamericanos, como se ha dicho antes, por lo tanto no tiene una fundamentación teórica subcontinental que nos permita asimilar los reajustes que son necesarios hacer desde poéticas propias, por ahora en elaboración. Se necesita de ese instrumental, no tiene prejuicio en usarlo, aunque su óptica sea generalmente crítica, casi

²⁶ Ya hemos señalado los tres sistemas visuales presentes en América Latina: las artes cultas, las artesanías y los diseños. Insistiremos en ellos constantemente y profundizaremos en la propuesta que hace Acha de los mismos. Pero al ser el arte uno de los temas centrales sobre el cual articulamos nuestra investigación, lo nombraremos mucho más a menudo que a los otros dos. En todo caso, como se verá en su momento, nuestro autor le otorga a cada uno de ellos una importancia gradual dentro de la región y las artes cultas representarán una clara minoría.

radical, sin ser políticamente activa en su rol profesional de crítico o de teórico de arte²⁷. El otro estrato teórico y metodológico se inserta en el territorio latinoamericano, en su sociedad y cómo se desarrollan allí las artes, estando ellas en un proceso parecido al que vive Occidente, por esa “mímesis” refleja, aunque a veces crítica e innovadora, con que se da en los países dependientes la influencia de ese otro europeo y/o estadounidense, en este caso, concerniente a las artes visuales contemporáneas.

Sobre la realidad del territorio, tanto el pensamiento latinoamericano y su rica tradición literaria, y más adelante las ciencias sociales, aportarán la base necesaria para la construcción del camino que convergerá, junto al otro, para la elaboración latinoamericana de una teoría del arte y de una crítica teórica. Las ciencias sociales durante esos años han formulado un pensamiento propio sobre las diversas realidades de las sociedades latinoamericanas, que es un sendero parecido al que quiere formular Acha focalizado en las manifestaciones artísticas. Por eso valora y usa material teórico como el desarrollado desde Brasil. Pero tampoco está solo en esta empresa —ya hemos visto cómo se va dando una preocupación por discernir los fundamentos del arte adaptados a la región especialmente en la década de los setenta—, por lo que también utiliza ideas y preceptos de sus colegas del subcontinente, los que comparten con él oficio y preocupaciones similares.

Aquí la síntesis marxista como esquema de su pensamiento resulta evidente, debido a que la propuesta de lectura de su obra, de la que partimos, formada por dos estratos, tiene por objetivo llegar a una integración, marcada por un proceso dialéctico. Parece una forma lógica de recepcionar su propuesta y cómo en ella se encuentra la asunción de lo foráneo y de lo propio, respectivamente. Aunque sólo es el preludio de esta parte de nuestra investigación, al abordar lo latinoamericano en un autor como Juan Acha, quien escribe en una época fundacional de las artes de esa parte del mundo, y a la

²⁷ El mismo Acha asegura: «Si bien rechazamos anteponer ideas políticas en los estudios artísticos, no significa que estemos libres de la intervención inadvertida de las ideologías que llevamos encarnadas. Sobre todo si consideramos que —aparte de no ser marxistas en términos de praxis política— no somos marxólogos (tampoco sociólogos, filósofos o economistas)» (1979: 15).

cual nos resulta determinante aproximarnos. En fin, para delimitar su pertenencia histórica desde nuestra lectura, nos parece adecuado preguntarnos ¿cómo se ubica él en ese momento como sujeto histórico, como sujeto crítico?, ¿cómo ve y se ve desde ese ángulo propio, dentro del entorno latinoamericano del arte, ése desde el cual se establece para emitir su propuesta? El capítulo previo nos acercó a su biografía y aunque ella nos ayuda a entenderlo y a cartografiar su posición en el mundo, en Latinoamérica y en el arte, ahora vemos cómo se produce esta sinergia en sus textos, y con ello, en sus propuestas. Así, aunque el desarrollo de la investigación irá señalando dicho ángulo y sus posibles rotaciones, debemos partir de una base para entender cómo se formula su pensamiento. Por lo que ahora nos toca preguntarnos: ¿cómo se puede determinar la asunción, la recepción, el discernimiento y usos de las poéticas externas en la obra de un autor? ¿Hasta qué punto son desveladas o prefieren mantenerse ocultas? Sin duda alguna, en el caso de Juan Acha son muchas las referencias directas que realiza sobre la bibliografía que emplea en sus artículos y libros. Fue un investigador académico y riguroso, por lo que podemos consultar las fuentes que utilizó, directas o indirectamente, en sus publicaciones monográficas; aspecto cambiante cuando el soporte de la publicación es la prensa escrita o revistas generalistas, como es lógico. En todo caso, es imposible seguir todas sus influencias. Tomaremos las más recurrentes²⁸ y, casi siempre, fundacionales de su pensamiento. Pero, a la par de éstas, encontramos otras que, aunque no aparecen, se encuentran innegablemente en su obra y podemos entenderlas y asumirlas como parte de su pensamiento: son referencias que permanecen en el ambiente cultural o «espacio intelectual» —como prefiere llamarle siguiendo a Octavio Paz— en el que se desenvuelve. En la obra de nuestro autor encontramos distintas referencias directas, pero también veladas, ocultas, que pueden ser determinantes cuando abordemos algunos de sus conceptos principales; aunque muchas de ellas no podemos medirlas porque su aparición resulta tangencial y, otras veces, tácita. Creemos que además de lo que se utiliza, lo que no aparece expresamente señalado puede ser también

²⁸ Nos resulta pertinente hacer una mención a la propensión de Juan Acha por acercarse a todas las tendencias teóricas que aparecieron durante los prolíficos años setenta. En este afán por dejar sentado su conocimiento, en ocasiones, pierde profundidad y dispersa al lector.

importante, tal y como propone Althusser en la interpretación de textos de Marx. Y, aunque no nos basaremos en las ausencias para elaborar el marco conceptual, sí es importante tenerlas en cuenta, ya que se relacionan con el grado de asunción de un autor o una poética, en un grado negativo posiblemente, pero que por la misma razón puede dar pistas interpretativas. El mismo Acha, al hablar de la recepción del consumidor o receptor de la obra de arte y su comprensión de la misma —y nosotros de la suya, en este caso— afirma que «por eso muchas veces las ausencias (no sólo las presencias) son también materia de las prácticas significativas» (1981: 404).

La existencia de una manera de organizar la procedencia de la información con el fin de formar una poética propia, que actúe como una síntesis dialéctica de ese proceso, es patente, por lo que no podemos dejar de indicar que se da también una convergencia y una disposición determinada para asumir dichas influencias, sin abandonar nunca su visión crítica latinoamericana, con esas «preocupaciones latinoamericanistas» que serán las que temporicen su(s) investigación(es) (ACHA, 1979: 14), como se ha insistido. Nos referimos principalmente a su posición personal y profesional para enfrentarse a dicho material: la conciencia de la «dependencia» económica y, por ende, cultural que ha vivido el latinoamericano, especialmente durante esos años, hace que se tome conciencia de las diferencias²⁹ y se forje una idea de autodeterminación, que gravita en consonancia con el sentir y hacer de muchos de los intelectuales latinoamericanos de esa época. A pesar de los vínculos que posee el subcontinente con el mundo occidental, sus pensadores son conscientes y defienden su posición desde la diferencia, postura que se irá construyendo teórica y socialmente a medida que se acerque el fin del milenio. No procuran asumirse como parte de Occidente, insistente y acríticamente sin más, sino que se acepta esa herencia cultural en convivencia con muchas otras, unida a los factores sociales actuales que inciden en el ser humano y del

²⁹ Pero, como veremos, son diferencias que se basan en la asunción del mestizaje desde una perspectiva dialéctica simple. Va a ser más adelante, en los años noventa y en nuestro siglo cuando se desarrollen de forma más compleja los distintos niveles de diferenciación del ser y hacer latinoamericano, en este caso. Pero igualmente, la manera cómo Juan Acha señala e insiste en ello resulta de vital importancia como anticipo de una diferenciación que ya en nuestros días resulta ineludible.

que proviene un sujeto diferenciado, el sujeto latinoamericano.

Juan Acha ejerció una conciencia latinoamericana independiente pero que desea encarar los distintos sistemas teóricos y perspectivas metodológicas que se producen en el mundo, foráneos y propios, para iniciar una verdadera problemática latinoamericana en el arte. Es latinoamericano y Latinoamérica es un área geográfica subdesarrollada, lo que implica que también forma parte de un sistema mayor, mundial, el Tercer Mundo. Primer Mundo, capitalista; Segundo Mundo, comunista; y un Tercer Mundo desigual, pobre, dependiente, con deseos de ser alguno de los anteriores, de salir de ese puesto del podio del progreso y bienestar global.

Sin concesiones, el autor parte de la necesidad teórica de un territorio, de sus características, lo que denomina «la realidad», y en el caso de su trabajo, de la «realidad artística» latinoamericana, como el lugar desde donde se construye su poética, pero también desde el cual recibe, estudia y revisa las otras que allanarán el camino para la generación de un pensamiento propio, desde donde se encauza su búsqueda. Vista así, la realidad es dual, desde la que se recibe y también desde la que se construye; pero siempre habrá una suprarrealidad en el caso latinoamericano, que será sobre la que tendrán que basarse los interesados en el arte de la región, para obtener un pensamiento artístico independiente.

3.3.1.- El instrumental occidental

El siglo xx fue un período rico en poéticas que influirían en las distintas áreas de acción del individuo y de la sociedad, cuyas consecuencias prácticas descansan, en ocasiones, detrás de los grandes conflictos bélicos, pero, al mismo tiempo, en los importantes cambios sociales que atravesó la centuria. Aunque nuestro interés se enmarca en la segunda mitad de siglo y, en el presente capítulo de forma más específica, en los últimos cuarenta años del pasado milenio, durante los cuales Juan Acha realizó su obra, no podemos

dejar de mencionar las propuestas teóricas promovidas a lo largo de un siglo convulso, complejo, variado en sucesos y enfoques. Aunque fueron muchos los sistemas teóricos que se gestaron, propusieron y debatieron, el marxismo fue uno de los más radicales y duraderos, también una de las corrientes más influyentes, de la cual derivarían algunas de las tendencias teóricas más extendidas y determinantes que se promovieron, convirtiéndose en un instrumento metodológico muy utilizado. Como tendencia teórica, más allá de su utilidad política, ha sido proclive al revisionismo, al eclecticismo, a la teorización y con una marcada relación con la praxis. Al acercarnos a ella nos estarán dadas, por un lado, las vicisitudes que atraviesa como propuesta teórica en general y, posteriormente, su relación con la práctica en las artes dentro del espacio latinoamericano, debido a que fue la herramienta metodológica más utilizada por nuestro autor.

Para Acha, el marxismo y más específicamente el materialismo dialéctico será uno de sus instrumentos metodológicos más empleado y útil en su proceso de trabajo. En la primera monografía que publica en México, *Arte y sociedad latinoamericana: Sistema de producción* (1979), declara que, entre todo el instrumental teórico «moderno» existente en ese momento, se decanta por el materialismo dialéctico por ser el más útil para revisar la relación arte-sociedad (ACHA, 1979: 13). Puntualiza además que «el materialismo dialéctico de corte marxista, la sociología del arte» serán utilizados con la intención de conseguir un «pensamiento visual independiente»³⁰ (14). Es su primer libro publicado en México, el primero que escribe como teórico y constituye una extensa obra fundacional sobre el arte de América Latina, así que lo que allí plantea al respecto resulta determinante:

La teoría del arte carece de métodos y herramientas propios, pues siendo interdisciplinaria y teniendo el conocimiento del arte como su objetivo fijo, tomará todo lo nuevo que le ofrezca la estética (filosófica, científica y tecnológica), la historia, crítica, museografía, sociología, psicología, antropología, filosofía, lingüística (estructuralismo y semiótica) y demás productos de las ciencias, hasta llegar al materialismo dialéctico que promete mejores soluciones a las dualidades, totalidad fenoménicas o relacionales

³⁰ Este último enfoque relacionado con la perceptología y la propuesta de Rudolf Arnheim.

(1979: 158).

Prefiere el materialismo dialéctico, pero no descarta otros instrumentos teóricos ofrecidos por las diferentes áreas del conocimiento, por lo que, a pesar de dicha preferencia, su planteamiento será innegablemente interdisciplinar, debido a que «consiste en tomar innovaciones científicas asimiladas y utilizadas como medios de producción de conocimientos artísticos [...] Hoy cabe conceptuarla también como el estudio de los aspectos, problemas y posibilidades de las artes plásticas que nos son contemporáneas» (ACHA, 1979: 156). También es cierto que es sólo parte de su poética, recordemos que ésta de 1979 es la primera de las cuatro obras centradas en teorizar al arte latinoamericano desde el sistema de producción; mientras que en las ulteriores lo hará partiendo de otros aspectos, tales como: el producto artístico, la distribución y el consumo, respectivamente. Estas otras monografías son: *Arte y sociedad latinoamericana: el producto artístico y su estructura* (1981), *El arte y su distribución* (1984) y *El consumo artístico y sus efectos* (1988)³¹. En todo caso, la piedra angular de dicha teoría y de su escuela es el latinoamericanismo, es decir, las «preocupaciones latinoamericanistas» que motivan sus investigaciones y que no son otra cosa que la realidad subcontinental, que pasa por lo inmediato en el tiempo y en el espacio, lo actual, lo contemporáneo, signado por lo local.

Volviendo al marxismo, nos adentramos brevemente en su desarrollo, debido a su importancia para determinar el alcance práctico de la teoría y su repercusión en nuestro tema de estudio. Así, es relevante entender que «la historia del marxismo es resultado de un doble desarrollo: a nivel teórico y a

³¹ Nosotros vemos estas cuatro monografías como parte de un mismo proceso investigativo e incluso editorial. Sin embargo, Mahia Biblos (2014), viuda de Acha, nos comentaba que no lo eran, o por lo menos no formaba parte de ello el último libro, el dedicado al consumo del arte. Mirko Lauer (1980) también refiere a que serían tres los libros que le dedicaría Juan Acha al arte de la región. El autor, por su parte, en el segundo de estos libros (1981), reconoce que continuará muchas de sus ideas en sus siguientes monografías y, aunque se refiere continuamente a la inmediatamente ulterior, la dedicada a la distribución, llega a nombrar la del consumo. Así, dirá en la tercera monografía: «Ya tendremos oportunidad de ocuparnos exhaustivamente en otro libro de las dimensiones productivas del consumo artístico-visual» (1984: 33). Esta insistencia no hace pensar que Acha concebiera la continuidad de los cuatro libros como parte de un mismo proyecto investigación, pero, si no desde el principio, sí lo hizo a medida que avanzaba su investigación. En este sentido, nosotros tomaremos los cuatro libros como parte de un proyecto amplio sobre la conceptualización de diversas partes que comprenden el arte en Latinoamérica.

nivel de implantación como ideología de clase en las masas trabajadoras» (ACHA, 1979: 14), es decir, su praxis, como bien lo indica el teórico peruano. No olvidemos que la evolución del pensamiento marxista, por medio del análisis de sus textos principales, marcó la formación de una teoría que necesariamente tenía que repercutir en una praxis refleja en la sociedad. Aunque no es conveniente hablar de teoría, ya que más que teoría lo correcto es referirse a varias tendencias preceptivas que serían objeto de estudio, minucioso análisis y discusión entre los pensadores y activistas de izquierdas, muchos de ellos adheridos a los partidos comunistas de sus respectivos países.

J. M. Bermudo (1979: 11) hace referencia a la existencia de varias etapas dentro del marxismo, aunque será con la Segunda Guerra Mundial cuando «esa unidad fue debilitándose ante «los efectos anticipados» de la guerra, y se quebró de forma radical y definitiva en el curso del conflicto bélico y en los momentos que le siguieron» (13). Y es evidente, debido a que la Guerra Fría y el consabido enfrentamiento entre las grandes potencias que dominaban la esfera mundial en ese momento, EE.UU. y la URSS, hizo patente tales fisuras. Así, se desencadenaron una serie de hechos cruciales que geopolíticamente marcaron la historia del mundo al finalizar la Segunda Guerra Mundial, ya que mientras la crisis del leninismo-estalinismo delinearía la crisis dentro del marxismo institucionalizado, un Primer y un Segundo Mundo originarán a un Tercero, ambiguo, contradictorio, subdesarrollado, al que pertenecería Latinoamérica. Sin contar con que fueron varios los acontecimientos que marcarían al marxismo que se definió desde esa época, al que le siguieron otros hechos acaecidos a partir de 1960, también relevantes para el mismo, tal y como los enumera Louis Althusser:

Desde 1960 ha corrido mucha agua bajo el puente de la Historia. El movimiento obrero ha vivido acontecimientos tan importantes como la continuidad de la heroica y victoriosa resistencia del pueblo vietnamita contra el más poderoso imperialismo del mundo; la Revolución cultural proletaria en China (1966–69); la más poderosa huelga obrera de la historia mundial (diez millones de huelguistas durante un mes) en mayo de 1968 en Francia, huelga “precedida” y “doblada” por una profunda revuelta ideológica en los medios estudiantiles e intelectuales pequeñoburgueses de Francia; la ocupación

de Checoslovaquia por los ejércitos de otros países del Pacto de Varsovia; la guerra de Irlanda, etc. La Revolución cultural, Mayo 1968 y la ocupación de Checoslovaquia han tenido repercusiones políticas e ideológicas en todo el mundo capitalista (1974: 13-14)³².

Si nos ceñimos a la doctrina política, el marxismo se elabora, en primer lugar, sobre los textos de Carlos Marx y Engels, más adelante reinterpretados por otros líderes: Lenin, Stalin, Trotsky, Mao Tse-Tung, etc., que propusieron sus propios ejes de interpretación sobre los cuales se elaboraron sus programas revolucionarios y posteriormente, los políticos. A su vez, dichas propuestas fueron revisadas en Occidente por los pensadores o teóricos marxistas, quienes buscaban adaptar los principales preceptos a distintas áreas de acción del individuo dentro de la sociedad; una de las cuales fue el arte y su posicionamiento dentro de las nuevas sociedades. En esta línea debemos decir que, a pesar de que el área de estudio de Juan Acha es el arte, no serían los preceptos marxistas referidos a su disciplina los que le interesarían, sino otros menos específicos. Pensemos que el realismo socialista y otras tendencias afines, entronadas por el marxismo del socialismo real y su estética, no interesan a un crítico como él, cuyo eje temporal es la actualidad, debido a que dichas premisas fueron elaboradas hace varias décadas y por lo tanto carecen totalmente de vigencia. En la contemporaneidad, sus obras han sido sustituidas por otras manifestaciones artísticas, como consecuencia de los distintos cambios en el arte, por lo que estas doctrinas estéticas ya resultan anacrónicas. Sin embargo, Acha no descarta algunos de los enfoques teóricos marxistas más influyentes en el terreno de las artes y la literatura, como los propuestos por Lúckacs, Gramsci, Marcuse y demás miembros de la Escuela de Frankfurt, entre muchos otros que marcaron el camino para la interpretación, estudio y debate de la cultura y sus expresiones desde el marxismo. Aunque encontramos referencia al trabajo de muchos de estos teóricos en las obras de Acha, sería una nueva generación de pensadores, la encabezada por Louis Althusser, la que incidiría rotundamente en la formulación del pensamiento de nuestro autor y, por supuesto, de otros críticos

³² Entendemos que elude nombrar la Revolución cubana porque es anterior a 1960. Sin embargo, esta revolución será crucial para el pensamiento y la acción de izquierdas en el subcontinente latinoamericano.

y teóricos del subcontinente latinoamericano³³.

Louis Althusser llevó a cabo distintas propuestas interpretativas y teóricas que buscaban sacar del letargo al dogma en que había caído el marxismo, debido a la influencia del partido. En especial, a la interpretación ideológica de un movimiento que, aunque se basaba en la teoría y la praxis, iba despreciando la primera en pro de la segunda, vista ésta como su acción política. En un momento en «el que el problema de los filósofos comunistas era su sumisión a una política cada vez más desteorizada [sic], cada vez con menor fijeza en los principios teóricos» (BERMUDO, 1979: 165), la propuesta de Althusser puede ser vista como respuesta a una situación que agudizaba la vivida por el comunismo y sus partidos alrededor del mundo en esa época. En suelo francés se abre así el espacio para el debate, haciéndose patente una vuelta a la teoría como fundamento de la praxis, la ideología y la acción política en la escena comunista, de la que Althusser se convertirá en protagonista, señalando una nueva vía de lectura y análisis de los textos de Marx.

Libros como *La revolución teórica de Marx* (1967) y *Para leer El capital* (1969), inician una vuelta a la disertación teórica en la que prima el afán interpretativo del texto original y su traslación a un plano donde el lector final puede encontrar nuevas vías de interpretación del marxismo. La propuesta teórica es una de las líneas de trabajo de Althusser y, sin duda, una de las que consideramos más sedimentadas en el trabajo de Juan Acha, en especial en sus textos de los años setenta, debido a la vocación teórica que se transformará en una necesidad para él. Por lo que, aunque la teoría estuviese dentro de su ideario y praxis, el letargo en el que se encontraba una parte del marxismo tendría en frases como «la filosofía es, en última instancia, lucha de clase en la teoría» (ALTHUSSER, 1974: 15), un vigorizante prescriptivo con el cual reforzar el espíritu combativo de lucha teórica que sigue Althusser. Con ello se produce la puesta en valor de uno de los aspectos más interesantes del marxismo, relegado a un segundo plano, entre otros factores, por la disciplina

³³ Para profundizar en una panorámica general de la influencia y la evolución del marxismo en América Latina, ver el artículo de Adolfo Sánchez Vázquez (1999) «El Marxismo en América Latina» en *De Marx al marxismo en América Latina*, pp. 119-146.

de partido antes señalada. Con la contundencia de otras afirmaciones como: «todo lo que sucede en la filosofía tiene, en última instancia, no sólo consecuencias políticas en la teoría, sino también consecuencias políticas en la política: en la lucha de clase política» (1972: 15), el francés vuelve a poner en el terreno de la praxis política a la teoría y, con ello, a la disertación teórica sobre los textos fundacionales del marxismo. Una actualización interpretativa de los mismos en atención a los nuevos tiempos y a los diversos sucesos que se producían en el entorno.

Para Bermudo la empresa del francés no busca únicamente releer a Marx, sino también trata de plantear una nueva lectura de sus obras (1979: 207) y para ello propone tres pasos previos: 1) la lectura concienzuda: leer es trabajar un texto, y por lo tanto transformarlo; 2) la categoría problemática: todo debate teórico se inscribe en una problemática a resolver, y 3) la ruptura epistemológica: el cambio de problemática. Son aspectos que hemos sintetizado al extremo, pero que denotan una alteración en el proceso de comprensión lectora, en la que la relación sujeto y objeto pasa por una subjetivación, especializada en este caso, que actualiza el texto por medio de la recepción, transformándolo en otro. Pero Althusser no es el único, este proceso de interpretación de las fuentes primarias era conocido por los literatos e investigadores literarios, debido a la siempre íntima relación entre obra y lector y las sinergias que en ella se dan. Desde la fenomenología, pasando por Umberto Eco y algunos estructuralistas, en Europa se tenía tiempo estudiando el nexo entre texto, receptor y sus consecuencias, cuyo colofón se materializaría con la Estética de la recepción literaria que encabezaría Hans Robert Jauss en Alemania durante los años sesenta. Como vemos, son poéticas que estaban en el ambiente intelectual de Francia y de Europa, que el mismo Althusser “recibió”, tal y como se demuestra con la influencia del estructuralismo en su obra³⁴. Es decir, forman parte de ese «espacio intelectual» al que se refería Octavio Paz. En todo caso, esa transformación del texto, por medio de la lectura y del oficio del lector, resulta indispensable cuando nos enfrentamos a un texto clásico, como pueden ser las propuestas

³⁴ El francés fue constantemente relacionado con el estructuralismo e identificado como parte de esta escuela, aunque él siempre lo negó.

de Marx y Engels, desde una contemporaneidad transitoria, como es en la que se encuentra el especialista que transformará dicha obra³⁵.

En esta coyuntura, resulta pertinente determinar algunos de los preceptos que tomó nuestro autor del filósofo marxista para el desarrollo de su propuesta. Entre las muchas y muy variadas influencias presentes en las obras de Juan Acha, la del francés contiene la génesis del enfoque con el que el latinoamericano comenzará su empresa investigativa y, así, editorial. Ya en el capítulo anterior indicamos una referencia directa del influjo que provocó en su trabajo la obra del filósofo galo. Acha responde, en la entrevista que le realizara Elsa Flores, que en un artículo que escribió en 1976 «planteaba allí la necesidad, para América Latina, de producir teoría en el sentido de Althusser, es decir, de producir conocimientos sobre la realidad artística» (FLORES, 1983: 173). No hace falta reproducir nuevamente la extensa cita, pero sí observar cómo en el pensamiento y en la obra del peruano-mexicano están los aportes del marxista, condicionando la trayectoria sobre la que desarrollaría su pensamiento. Nuestro autor tiene tiempo familiarizándose con las líneas de trabajo de Althusser y, en ese tránsito unidireccional de información e influencia, se encuentra una de las propuestas más importantes de la que brotará gran parte de su poética, como lo es el concepto de «realidad», una propuesta netamente marxista, pero que él relaciona o toma directamente de las propuestas de Althusser. También complementado por una ampliación del concepto de «estudioso del arte», que se relacionaba tradicionalmente a la del crítico de arte, pero que para nuestro autor pasa ahora por incluir al teórico, al historiador, al intelectual, etc., de forma sistémica, para así abordar el territorio donde el arte se realiza.

Son aptitudes emergentes que encuentran, en las propuestas del francés, un impulso para la elaboración de la base teórica necesaria para enfrentar la nueva faceta del crítico peruano, la de teórico. Así, aspectos como

³⁵ Nos interesa al acercarnos a la obra de Juan Acha, no sólo como posibles revitalizadores o transformadores de su visión por medio de la lectura e interpretación de su obra en esta investigación, sino además por esa misma «transformación» que Acha realizó de las lecturas y autores que le interesaron en pos de la formación de un pensamiento sobre el arte latinoamericano. Postura que analizaremos en su momento.

la equidad entre práctica y teoría tomarán empuje, porque «la praxis se identificará con producción, tanto de conocimientos o teorías como de objetos o prácticas [...] Ora de teorías ora de objetos, toda producción es praxis [...] Lo importante, en suma, es comprobar que todo teorizar es también praxis» (ACHA, 1979: 83)³⁶. Fruto de esta sinergia, la concepción casi igualitaria de la práctica y la teoría, delineará su trabajo, debido a que la práctica teórica y la práctica empírica resultan útiles para comprender el proceso de teorizar. No obstante, la deficiencia estriba en que para las ciencias humanas, sociales y la cultura en general, la práctica tiene supremacía sobre la teoría, aunque no es conveniente olvidar la importancia de la última (ACHA, 1979: 83—84). De esta manera, nuestro autor comenta:

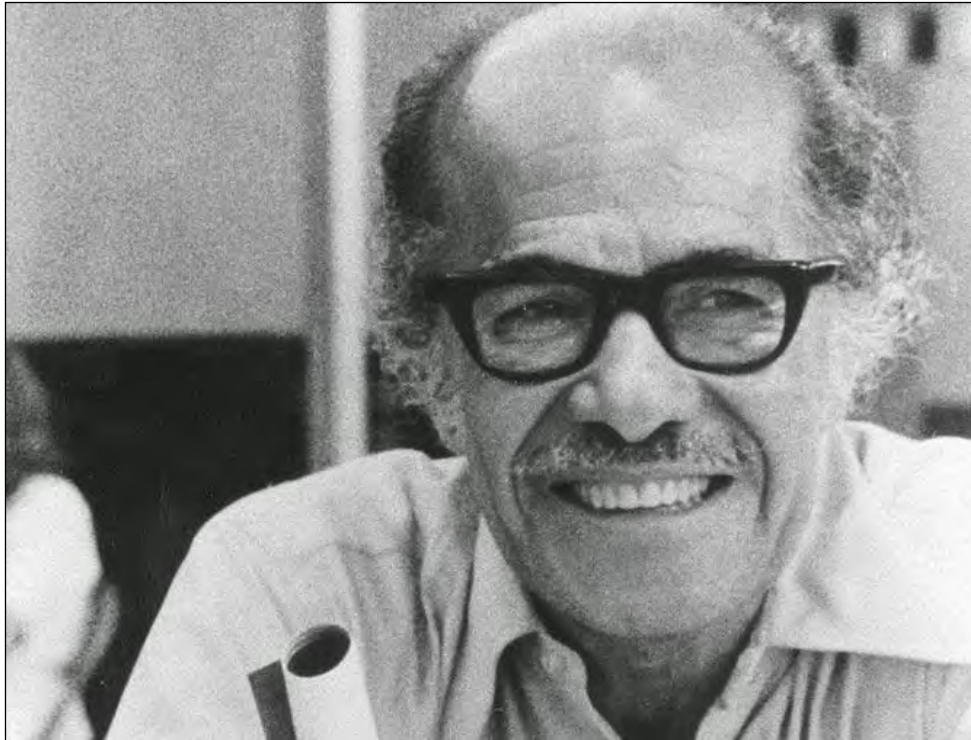
aparte de comprobar el valor de las ideas, la praxis origina la necesidad de producir nuevas teorías, las que, a su turno, tienen por objetivo generar nuevas praxis. Si toda acción humana está encaminada a transformar, las ideas que ella presupone, así como las prácticas y las nuevas ideas que genera, desembocarán en la transformación o praxis [...] las transformaciones requieren conocimientos de lo que se quiere transformar, de sus posibilidades de cambio y de sus metas de cambio (84).

La evidente influencia del pensamiento de Louis Althusser es, a su vez, producto de una relectura propia de los textos del francés que le llevarían a una adaptación, a una adecuación en torno a lo propiamente latinoamericano, cuya propuesta y «transformación» veremos en su momento. Y no es un proceso exclusivo en su acercamiento al marxismo, pues las distintas poéticas que operan en su obra son utilizadas y así «transformadas» dentro de las necesidades latinoamericanas, debido a que «el conocimiento de la realidad artística como totalidad de relaciones sólo será posible aplicando varios métodos analíticos y de síntesis» (ACHA, 1981: 423). Unas metalecturas que llegan a nuevos derroteros intelectuales que delinearán la labor teórica realizada por Juan Acha.

En este punto, podemos determinar cómo asume un primer nivel de

³⁶ Anteriormente expusimos cómo nuestro autor equipara la importancia de los productos artísticos, bien sean éstos objetos o propuestas teóricas. En este sentido, en propuestas como la presente, encontramos la génesis de esa afirmación. Más adelante volveremos a esta idea.

recepción de lo foráneo nuestro autor, debido a que aquí se hace evidente y entendible eso de utilizar el «instrumental occidental» para formar uno propio. Justamente en *Arte y sociedad: Latinoamérica: Sistema de producción* (1979) utiliza, entre otras fuentes, las obras de Althusser, influencia que se irá combinando con otras, pero en las cuales siempre prima el enfoque materialista.



Juan Acha

Además del uso del materialismo dialéctico, también se hace presente el histórico. Ambos deben ser tenidos como parte de un mismo sistema teórico ya que, como se sabe, el primero es visto como la filosofía y el segundo como la ciencia de dicho pensamiento. Es significativo que sean usados — «transformados» tal vez sería lo adecuado— especialmente en el abordaje del segundo capítulo, titulado «El binomio teoría-práctica y el sistema de producción» (ACHA, 1979). En la bibliografía del capítulo en cuestión aparecen citadas dos de las obras del filósofo marxista: *Para leer El Capital*, que firma junto a E. Balibar y *La revolución teórica de Marx y Elementos de autocrítica*. Ambas parecen corresponder a primeras ediciones en español, pero lo que más importa es confirmar cómo se produce esa influencia en un área que

también representará para Acha un terreno de lucha y, con ello, de revolución, tan necesaria en un territorio como el latinoamericano: la teoría del arte.

Como ya hemos señalado, si bien el crítico peruano se decanta por el materialismo dialéctico como metodología en su primer libro publicado en México, también se servirá del materialismo histórico. Althusser fue uno de sus promotores junto con su discípula, Marta Harnecker, quien publicaría *El materialismo histórico*, del cual Acha usó la edición publicada en 1975³⁷, como consta en la bibliografía. Tanto Harnecker como Althusser fueron los principales autores que le sirvieron de apoyo en el capítulo citado de su mencionado libro. Si ya indicamos la influencia del francés en el desarrollo del par teoría-práctica, de la autora tomará su concepto sobre las «ideologías», vistas como formas de adaptación a la realidad social, que después se relacionará con el terreno del arte. Ambos autores marxistas tuvieron una importante difusión en América Latina, donde estaban llegando las últimas ideas y obras sobre esta corriente de pensamiento, en especial por la promoción del gobierno socialista en Chile a principio de los setenta y las ideologías de izquierda que recorrían la región — que, por lo general, suelen tener un buen auditorio en el subcontinente—.

Harnecker es una investigadora chilena que volvió a su país natal por esa época, después de estudiar en París, para realizar prácticas docentes. En el prólogo de su libro, además de contar con una «presentación» de su maestro, Althusser, dedica especial atención a la necesidad teórica en América Latina, sobre todo en los jóvenes, quienes parecen querer ir directamente a la «transformación» de la sociedad, saltándose el componente teórico o rehuendo de él³⁸ (1976: 3).

³⁷ La primera edición de la obra fue en México en 1969, por Siglo XXI Editores.

³⁸ Adolfo Sánchez Vázquez señala la falta de itinerario marxista de la Revolución cubana, que en un inicio fue revolucionaria, antiimperialista y nacionalista. Al lograr su triunfo se encuentra con el socialismo, cuando se reafirma como anticapitalista, y, al decantarse por esta alternativa, con el marxismo. Es decir, no existió un partido base que promoviese la lucha armada, ni unos ideales marxistas revolucionarios, sino que hubo un alzamiento en armas revolucionario y después una adecuación a doctrinas, algunas de ellas de corte marxista y otras no, como lo fue la influencia del pensamiento de Martí, por ejemplo (1999: 136-137). Esto nos lleva, por un lado, al llamamiento que Harnecker hace a los jóvenes hacia la revisión teórica como base de la lucha y, por otro, al porqué del fervor revolucionario de una juventud que ya ha visto triunfar una revolución sin un itinerario político definido con antelación.

Volviendo a los materialismos utilizados por nuestro autor, a pesar de sus diferencias, para el peruano son eficaces instrumentos de trabajo, puesto atañen a la materialidad de la obra y, con ello, rehúsan todo idealismo. También buscan ver el arte como parte de un conjunto, una estructura que pertenece a otra y a la vez forma otras, porque estas correlaciones entre el dialéctico y el histórico le permitirán atender mejor a los diversos aspectos del arte (1979: 158-159) y justo aquí radica la utilidad del «materialismo dialéctico de nuevo cuño», ya que ve totalidades y dualidades, «mediante el apoyo de la teoría del reflejo y el concepto de la lucha de clases» y la visión sistémica del estructuralismo. Sin embargo, su crítica a este sistema y, con ello, la transformación que hará del mismo para conseguir sus fines, pasa por «cuestionar las ideas de realismos establecidas en la estética marxista», inviables ahora después de los no-objetualismos, así como «aclarar el obligado vínculo popular del arte que esta estética propaga en cuanto a la popularización del consumo» (ACHA, 1979: 159). Y es que el instrumento no es perfecto, no se adecua totalmente al objeto de estudio, por lo que Acha le reprocha a la estética marxista que se considere científica por utilizar el materialismo histórico, cuando no lo es porque lo relaciona con el arte y no con la sensibilidad (143). De esta manera, la sensibilidad será un aspecto determinante para enfrentarse con las manifestaciones visuales presentes en el subcontinente y que no son restringibles a la categoría «arte». Por tal motivo, hace falta una metodología que pueda esclarecer causas y consecuencias sociales del arte; no hacer historia de la cultura, sino establecer las relaciones entre la superestructura económica y el arte (149) y en este sentido el materialismo dialéctico puede ser útil, pero también el dinamismo relacional que ofrece el estructuralismo.

Pero si bien hemos señalado la influencia de Althusser, las corrientes marxistas presentes en el trabajo del crítico peruano son variadas e incluyen a otros autores. Por ejemplo, en el libro *El arte y su distribución* (1984), recurre directamente a las fuentes primarias del marxismo, es decir, a los textos que Carlos Marx escribió sobre economía. En este caso, el uso directo de los escritos del alemán viene dado por la temática económica implícita en la distribución del arte y su analogía con la distribución de mercancías. Por

ejemplo, el aparataje que debe realizarse para crear necesidades que justifiquen la producción es similar, ya que crean «necesidades y valores» (ACHA, 1984: 13). Y aunque, obviamente, Marx no está hablando de arte, con lo artístico ocurre lo mismo que con los objetos utilitarios: «los medios intelectuales de producción, distribución y consumo son aquí más importantes», porque «las necesidades artísticas son satisfechas por productos que son a la vez bienes de uso y medios de producción ideológica», es decir, las características materiales e inmateriales que le son inmanentes y estarán presentes en el proceso de distribución de cualquier bien material.

No obstante, la influencia del marxismo en los escritos de Acha trasciende, en ocasiones, el plano conceptual e interfiere en su estilo, en la forma de construcción de los textos y libros, muy sistémicos y tratando de organizar sus ideas de manera que se vayan hilando de forma muy coherente —a veces sin éxito— para que el receptor pueda recibir la información de la misma manera. Mirko Lauer (1980: 109) dice sobre el estilo de nuestro autor que «la originalidad de Acha por momentos viene envuelta en una prosa difícil de sortear, que obstaculiza innecesariamente la lectura de una argumentación de por sí compleja».

Visto así, también encontramos similitud estilística en la organización y finalidad de sus escritos, ya que muchos de los textos marxistas son manuales para acercar al público al pensamiento de Marx y, con ello, a la acción política o revolucionaria. En este sentido, el teórico peruano organiza sus textos con el mismo fin: que sirvan al usuario para comprender el complejo mundo del arte, su problemática en América Latina, las necesidades de cambio y algunas vías para lograrlo, incluida la de la acción debido a que no duda en instar a los interesados a realizar los cambios pertinentes.

Siguiendo con el plano formal, la influencia marxista también se hace evidente en el lenguaje utilizado por nuestro autor. Un lenguaje que contiene ideas que indican esa presencia directa de las fuentes bibliográficas marxistas, que nosotros ya identificamos con la escritura de Acha. Podemos señalar, en este sentido, el uso de la preposición “hacia”, tan común en su escritura y con

la que titula varios de sus artículos³⁹, y que es también frecuente en los escritores marxistas. Otros usos de ideas o conceptos marxistas presentes en su escritura y poética son: “problemática”, “sistémico”, “proceso” o la ya nombrada “realidad”, existen muchos otros más que, aunque Acha absorbe e incorpora utilizándolos comúnmente en sus escritos, también son usados por otros investigadores latinoamericanos durante esa época, algunos de ellos, por no decir la mayoría, influenciados por el marxismo y sus derivados. No cabe duda de que, a pesar de las reservas al respecto del mismo Acha⁴⁰, él es considerado un teórico y crítico marxista, con todas las connotaciones que un adjetivo de este tipo puede tener, como veremos en su momento. No queremos decir que estas palabras y sus usos sean exclusivos del marxismo, lo que sería una afirmación errónea. Lo que sí es cierto es que son comunes a él y que, como todo sistema de ideas, teórico y también pragmático, el marxismo hace un uso determinado del lenguaje, selecciona los conceptos y las palabras adecuadas para expresar sus posturas que, una vez propagadas, discutidas, etc., finalmente se identificarán o identificarán al movimiento mismo y serán capaces de comunicar su ideario, ya que éste funciona, a su vez, como una señal de identidad, generalmente, reconocible. El caso del marxismo no es una excepción, posee conceptos que implican un uso determinado del lenguaje y, por medio de ese lenguaje, es capaz de comunicar su ideario.

Si bien Juan Acha proclama su afinidad metodológica al marxismo y, en especial, al materialismo dialéctico, sí encontramos fisuras y una aplicación no demasiado dogmática. En este sentido, Mirko Lauer, a la par que elogia lo pionero de la empresa de su colega, no deja de reclamarle que «en la medida en que tal planteamiento no asume plenamente el marxismo, tiende a hacerse ecléctico y a dejar inexploradas algunas de sus posibilidades más interesantes» (1980: 107). Así, debido a «que no asume el materialismo histórico como matriz cognitiva orgánica, como el instrumental analítico “más eficaz para el desocultamiento de muchos componentes y resortes de la

³⁹ Algunos de ellos son: «Hacia la reinención del arte culto» (1973), «Hacia una crítica del arte como productora de teorías» (1977), «Hacia las valoraciones objetivas de la estructura artística» (1978) o «Hacia la sociohistoria de nuestra realidad artística» (1983).

⁴⁰ No olvidemos que ni se considera marxista en el sentido político ni, mucho menos, marxólogo.

relación arte-sociedad”» (113). Para su paisano, el problema radica en que lo toma como «un aparataje de crítica social, mas no como una opción científica global, filosóficamente sustentada» (Ibídem). Al no abordarse el marxismo como una metodología base en la totalidad de los planteamientos del libro, el autor pierde fuerza en algunas de sus propuestas o éstas quedan orbitando alrededor del objeto de estudio, sin terminar de entrar en materia. Según Lauer, muchas de las categorías no han sido tenidas en cuenta en profundidad por el autor, tales como la lucha de clases y la clase social, que tendrían que haberse incorporado dentro de la problemática que Acha sostiene, con la debida interpretación histórica que éstas y otras categorías pueden infundir al conjunto de poéticas presentes en la monografía⁴¹. Mirko Lauer cree que el enfoque ecléctico con el que aborda el trabajo es la causa de los altibajos presentes en varios puntos del libro, cuyo «signo es la minimización de las nociones de fuerza productiva, relación de producción, praxis social y clase social». Y es que para el crítico peruano, su homólogo en México «evita meticulosamente» algunas de estas categorías para él esenciales de marxismo, lo cual hace que su «sistema dé la impresión de una máquina sin movimiento real, y que las “leyes del movimiento” de ese sistema [...] den a su vez la impresión de estar operando en el vacío» (1980: 113). Ciertamente la lectura de las obras teóricas de Juan Acha, en especial de estos primeros libros, deja la sensación de una inviabilidad práctica de los postulados teóricos que propone. Pero aunque se pueda deber a las razones esgrimidas por Lauer en relación al abordaje que hace del marxismo y su tendencia al eclecticismo, también observamos que quizás sea por lo ambicioso y pionero de su empresa. Más adelante profundizaremos en este aspecto.

En todo caso, debemos considerar al eclecticismo como una alternativa metodológica en sí. Volviendo a Althusser, vemos cómo éste toma distintos elementos para la consecución de sus fines —como tal vez ya nadie ha dejado de hacer a partir del siglo xx—. Y es que el eclecticismo como metodología, como recurso intelectual, forma parte de la búsqueda y disertación teórica, del pensamiento crítico y, por supuesto, de la ideología del individuo cuyas ideas

⁴¹ Bien es cierto que ya en 1984 sí profundizará un poco más en ellas. La crítica de Lauer se basa en el libro que Acha publicó en 1979.

parecen alejarse de lo dogmático, asumirse y adecuarse a lo plural de un mundo en constante comunicación e intercambio. Juan Acha sostuvo una posición ecléctica como base de un trabajo de investigación, tanto en el crítico como en el teórico, que se trazó sobre la trayectoria de un territorio desigual, sobre una disciplina en crisis como el arte (1981: 422, 455-457). Puede ser ésta una vía para justificar su diversidad metodológica.

Por otro lado, debemos preguntarnos ¿hasta qué punto Juan Acha deseaba que se tratara de una teoría para aplicarse prácticamente? o, entre otras pretensiones, ¿era más bien una manera de acercarse a la práctica, a la realidad visual de América Latina?, ¿una vía, como otras muchas, que se debía formular desde la región? Iremos proponiendo y resolviendo cuestiones a lo largo de estas páginas, pero lo cierto es que el análisis que propone nuestro autor en su obra parece más coherente y determinante en los formatos cortos, como lo son los del ensayo o artículos en prensa. Y es que cuando analizamos sus libros, su discurso puede volverse caótico y, por momentos, su objeto de estudio y sus objetivos suelen perderse de vista.

Acha elige y transforma las metodologías de acuerdo al objeto de estudio al que se enfrenta y, también, en dependencia del área disciplinar en la que se sitúe en ese momento. Entiéndase, teoría o crítica. Si seguimos el sendero de los cuatro libros antes mencionados, tenemos que tanto el materialismo dialéctico como las otras herramientas del marxismo fueron utilizadas en el primero de ellos, así como enfoques sociológicos pertinentes a su objeto de estudio; en fin, se centrará en las causas y efectos sociales del arte, es decir, la historia del arte y la sociología del arte. En *El producto artístico y su estructura* (1981) utilizará el estructuralismo como complemento del enfoque marxista. Lo elige, entre otros enfoques, «porque lo apreciamos como la base más segura para el desarrollo de procedimientos, cuya amplitud y dinámica nos permite analizar con eficacia la totalidad de lo que nosotros entendemos aquí por estructura artística o, lo que es igual, todas y cada una de las partes integrantes de lo que conceptuamos como el fenómeno sociocultural del arte» (1981: 419). Pero ya hemos señalado que el peruano, tal y como es común en él —asimismo en otros teóricos de la región— tampoco asumirá

«textualmente» la teoría del estructuralismo, ya que: «debemos adecuar el método estructuralista a nuestro concepto de estructura y a nuestros fines cognoscitivos [...] porque lo que nos interesa en el estructuralismo no es su idea de estructura, sino su método y finalidad» (455). Juan Acha parece descartar así la idea de estructura tal y como la ve el estructuralismo de corte lingüístico, iniciada por el Círculo de Praga en los años treinta. En su lugar, prefiere las adaptadas y popularizadas por el antropólogo Claude Lévi-Strauss, y la razón de esta elección puede radicar en que «esta nueva ciencia se ha originado bajo el supuesto de que las teorías y los métodos de la lingüística estructural son directa o indirectamente aplicables al análisis de todos los aspectos de la cultura humana, en cuanto que todos ellos, como la lengua, pueden interpretarse como sistemas de signos» (ROBEY, 1976: 11). Y justamente va a ser este el enfoque que quiere en su implementación, esa relación entre lo semiótico y la semiología, y con ello, en las relaciones que se producen dentro del sistema del fenómeno sociocultural del arte, principalmente.

Y decimos «principalmente» porque si bien Acha se interesa por las artes visuales y sus libros buscan revisar su historia en los últimos cien años y cómo éstas tienen cabida dentro de las sociedades latinoamericanas, irá más allá al interesarse por los distintos productos «artístico-visuales» que forman parte de la realidad artística de la región, y que trasciende a los objetos —o ideas, ya lo veremos— de las artes visuales, es decir, las manifestaciones cultas de dicho sistema. Cuando en el primero de sus libros aborda su objeto de estudio desde el marxismo y la sociología del arte, lo hace adaptándolos a los parámetros latinoamericanos⁴²; mientras que, para el siguiente volumen, donde estudia el producto artístico y su estructura, además del marxismo, se apoyará en el estructuralismo y la semiótica para ubicar, tanto diacrónica como sincrónicamente, a los diferentes productos del sistema artístico-visual latinoamericano. En el tercero, se acerca directamente a los textos de Marx debido al entramado económico que implica la distribución del arte. Ya en el último, utilizará propuestas tan disímiles como la perceptología, la

⁴² Ambas herramientas le ayudarán a investigar las características sociales del sistema artístico-visual en su conjunto, su relación con otros sistemas, y dentro del mismo.

fenomenología, etc. para abordar el consumo del arte.

Tal vez sea su determinismo crítico sea la causa que le llevará a complementar su estudio desde distintas metodologías. De esta manera, el eclecticismo, como vía de análisis válida y común del siglo xx —por supuesto también del xxi— se enarbola como una posibilidad real en la empresa del peruano para revisar el fenómeno sociocultural del arte, desde los distintos procesos que engloba —producción, distribución y consumo— en América Latina. Consiguientemente buscará establecer una poética latinoamericana del arte, con la cual acercarse a la producción visual de la región. Es decir, a pesar de que pueda entenderse que dicho eclecticismo le haya restado fuerza y profundidad en algunas de sus propuestas, tal y como comenta Lauer, su utilización resulta comprensible debido a que su área de estudio es muy amplia y diversa y le llevará a distintos territorios, algunos bastante inéditos en los estudios artísticos latinoamericanos de ese momento. Como el mismo Lauer comenta: «el proyecto de Acha es el primer esfuerzo por contemplar desde una perspectiva social todo el complejo conjunto del arte de este continente» (1980: 106).

Volviendo a su segundo libro, la utilización de metodologías más cercanas o comunes a la literatura, como la semiótica y el estructuralismo, parecen convertirse en los instrumentos idóneos cuando se hace crítica de arte, tal vez debido a la directa conexión con la literatura⁴³. En un texto de 1974 propone una nueva crítica descriptiva «inmanentemente visual y lingüística, [que] posee su propia lógica y está encaminada a descubrir la obra, colocándose entre el mostrar y el demostrar» (1974aj: 14). Un proceso viable debido a que «en estos días contamos con métodos semiológicos, estructuralistas y de la estética de la información que la respalden» (Ibídem). Para nuestro autor, la crítica de arte puede seguir, en este sentido, algunos de los modelos metodológicos utilizados por la literaria, con mayor tradición. No vamos a profundizar en este apartado en los distintos aspectos que Juan Acha propone para la crítica de arte y que se materializan en su conocida poética

⁴³ Conexión problemática y contradictoria en la poética de Acha, como revisaremos en su momento.

sobre la «crítica de arte de como productora de teorías». Por ahora, sólo deseamos apuntar los matices existentes dentro de lo que es su producción crítica y teórica, según la metodología empleada. Y es que si en la primera requiere de un instrumental más inmediato, debido a la función social del crítico, que debe ayudar a exponer para el público las obras aparecidas —en muchos casos «recién aparecidas»—, las herramientas antes señaladas resultan convenientes debido a que facilitan el análisis de la obra en su registro matérico, significativo y en su contexto enmarcado en la sociedad donde ésta se ha producido. Herramientas que facilitan el trabajo del crítico de arte y que son, además, instrumentos utilizados y desarrollados por la literatura, que pueden servir para estudiar los elementos de la obra de arte como parte de la función lingüística-visual del arte en la sociedad (1975n)⁴⁴. Las herramientas cambiarán cuando hablemos de teoría y, más adelante, cuando se refiera a la estetología como disciplina necesaria en América Latina.

En resumen, el uso mixto que hace del instrumental metodológico occidental en estos cuatro libros resulta un recurso válido para su propósito preceptivo, tanto por su carácter pionero en el abordaje de cada uno de estos procesos que componen el sistema artístico-visual en el subcontinente, como porque se observa en ellos la permeabilidad y adaptabilidad que nuestro autor hace de los distintos enfoques metodológicos de acuerdo con la parte del proceso que desea abordar. Mirko Lauer (1980: 107) afirma al respecto que:

sus raíces metodológicas están estrechamente vinculadas a la realidad concreta de lo latinoamericano. A pesar, de las discrepancias que pueda generar, la postura filosófica y metodológica de Acha no es académica, sino dialéctica (...) [debido a] que Acha ha sido uno de los primeros en modificar las relaciones entre la teoría del arte y su objeto, las cuales postula como un esquema dinámico en que teoría y práctica del arte cesan de ser glosas mutuas y pasivas para entablar una relación dialéctica.

⁴⁴ No podemos dejar de ver la relación entre estos artículos y el medio de comunicación en el que se publican. Porque Juan Acha publica algunos de estos artículos dedicados a la «teoría» de la crítica de arte en la revista *La Vida Literaria*. Motivo por el que tal vez alude constantemente a la relación entre la crítica literaria y la artística de una forma bastante condescendiente con la influencia de la primera sobre la última, diametralmente opuesta en opiniones antes emitidas sobre el mismo tema.

3.3.2.- América Latina y su construcción teórica

Leer a Marx refresca y vigoriza; es un ejercicio de intrepidez intelectual que nos enriquece. Cada generación tiene dos o tres interlocutores.

Para la mía Marx es uno de ellos.

Octavio Paz

La vocación de los intelectuales de la región por lo social ha sido una constante, convirtiéndose en un factor ineludible de cualquier análisis, incluido el realizado en el terreno del arte. No es de extrañar que el marxismo y sus derivados hayan sido enfoques de trabajo muy presentes en los primeros textos que se hacían sobre el arte latinoamericano. Libros como el de Marta Traba y Mirko Lauer, a los que hemos hecho referencia anteriormente, fueron escritos utilizando tesis marxistas en la mayoría de sus propuestas. Según nuestro autor, la crítica argentina «inaugura [...] la visión marxista en nuestra historia del arte y enfoca la infraestructura político social, cuyo conocimiento también es indispensable para el desarrollo de una verdadera historia del arte latinoamericano» (1979: 145). No cabe duda de que el marxismo es un referente casi obligado durante esos años, una metodología maleable y ventajosa a la hora de abordar las prácticas artísticas en un sentido crítico, sin evadir lo social inherente a la región, tal y como comenzaba a hacerse en esos años. Como es de esperar, no lo hacen ortodoxamente, siguiendo textualmente los planteamientos «originales», lo que para Acha es una importante característica a tener en cuenta, pues no se dedican a lo arqueológico, por lo que estas investigaciones y sus promotores «se inclinan a la teoría, con el fin de buscar las razones de nuestro arte o atribuírselas» (146). Ese es el panorama del arte latinoamericano y de su crítica durante los años sesenta y setenta, con un movimiento inédito hasta entonces, en el cual críticos de diversos países de la región trabajan con los instrumentales teóricos occidentales, combinándolos, adaptándolos al entorno artístico subcontinental, para llegar a conclusiones y/o abrir vías de estudio, de trabajo, con las cuales abordar el arte contemporáneo de su región⁴⁵.

⁴⁵

Y, aunque algunos no se rigen directamente por el marxismo y no profesan

Si bien el marxismo en Latinoamérica puede remontarse a una categoría mesiánica anterior al momento en que lo trajeron los primeros migrantes europeos a finales del XIX, como dice Sánchez Vázquez, ya en las primeras décadas del XX el peruano José Carlos Mariátegui elaborará las primeras «transformaciones» adaptadas a la región, principalmente en su libro *Siete ensayos sobre la realidad peruana* (1928) y, a su vez, con la rica producción editorial que realizó desde la revista *Amauta*. La importancia del marxista peruano radica, entre otros aspectos, en el carácter fundacional del marxismo en el subcontinente (BEIGEL, 2003; SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1999) y, con ello, en la construcción de un primer marxismo latinoamericano.

A partir de la segunda mitad del siglo, hechos como la Revolución cubana abrieron nuevamente el debate sobre el marxismo. Adolfo Sánchez Vázquez afirma que el pensamiento marxista «siempre ha ejercido una gran atracción sobre los intelectuales latinoamericanos» (1999: 141). Justamente por ello y a partir de esta época, con la revitalización de sus preceptos por parte de Althusser, vuelve a entrar en vigor en la región una nueva ola marxista: «el marxismo penetra así mismo en las universidades latinoamericanas y, desde los años sesenta y setenta constituye una de las corrientes teóricas más vigorosas en la docencia y la investigación» (142). Pero, sin duda alguna, lo más importante de este período es justamente el comienzo de la formación de un aparato teórico propio, que trasciende una asunción impositiva o acrítica de lo foráneo, que vendrá caracterizado por la diversidad de enfoques y disciplinas susceptibles de análisis.

Darcy Ribeiro, al explicar los alcances y limitaciones de la metodología marxista que utiliza en *Los brasileños. Teoría del Brasil*, expone que «si bien estamos delante de una teorización satisfactoria en el plano histórico, dignificatoria en el plano emocional, para los europeos [ésta es] insuficiente e inadmisibles en el plano explicativo porque [...] no es capaz de dar una visión más amplia e inclusiva» (1975: 28), de países como Brasil, y con él, del resto

necesariamente una conciencia social, sí se dará una absorción de las poéticas foráneas para adecuarlas a las prácticas artísticas del territorio subcontinental.

de naciones del subcontinente. Es así que la transformación se va produciendo y el terreno de las ciencias sociales se enarbola como el idóneo para llevarlo a cabo.

Además del empuje de las ciencias sociales, encontramos enfoques como la teoría de la dependencia, la teología de la liberación y la filosofía latinoamericana (SÁCHEZ V., 1999: 145). Tendencias que deben ser entendidas como resultantes de las sinergias producidas en esa época entre el marxismo y Latinoamérica, que tuvieron una proyección en la cultura y en las artes, propiciando la vertiente latinoamericanista de la que Juan Acha formó parte y fue uno de los más entusiastas propulsores. En este sentido, resulta relevante señalar la importancia de otro marxista como es el mismo Adolfo Sánchez Vázquez quien, desde su cátedra en la UNAM, exploró la visión estética del marxismo y la difundió en libros y charlas. El filósofo español, exiliado en la capital mexicana, fue amigo de Juan Acha⁴⁶ y su influencia también la podemos rastrear en los libros y el pensamiento del peruano, al igual que en otros investigadores e intelectuales de la época. *Las ideas estéticas de Marx*, cuya primera edición se realiza en México en 1965, contó con varias reimpressiones que sirvieron para una proyección del pensamiento del alemán más allá de lo político y económico, arrojando luces sobre un tema de gran importancia para el arte y la sensibilidad. El filósofo español comenta en el prólogo: «la elevación cada vez mayor de la importancia de los problemas estéticos a medida que se enriquece el marxismo y se acentúa cada vez más su carácter humanista real, dentro del cual la relación estética con la realidad es una relación esencial para el hombre» (1979: 9). Sin duda, es una premisa que el teórico peruano trabaja como parte del proceso sociocultural del arte, al trasladar su análisis de la obra y el artista a un contexto mayor en el que la sensibilidad será el eje central de su estudio.

⁴⁶ La amistad y el intercambio de Acha con distintos intelectuales latinoamericanos, alguno de ellos marxistas queda confirmada con el comentario que realiza el artista y discípulo de nuestro autor, el mexicano Carlos Blas Galindo, cuando explica, al referirse a su relación con Acha que: «Ya en el segundo año de la carrera comenzó a invitarme a su casa a reuniones a las que acudían personajes como Adolfo Sánchez Vázquez, Néstor García Canclini, Jorge Alberto Manrique y algunos críticos e historiadores latinoamericanos cuando estaban de visita en México» (2004: 35).

La teoría de la dependencia se arraigará fuertemente en nuestro autor. Una postura que, como aparato teórico, se erigiría en respuesta a la teoría del desarrollo enarbolada por las naciones desarrolladas entre los años cincuenta y setenta de la pasada centuria. La conciencia de la dependencia de las naciones latinoamericanas, en los más diversos niveles, puede acarrear así mismo la autodeterminación y la autoconciencia de lo que se es, de lo que es su realidad. Justamente en ese punto se encuentra el peruano: saber lo que somos y conocer nuestra realidad serán las únicas vías de elaboración de propuestas acordes que puedan efectivamente incidir y cambiar los elementos precisos a modificar para lograr un futuro mejor. Más allá de la demagogia que puedan esconder este tipo de enunciados, tantas veces escuchados en torno a la región, lo cierto es que la ubicación del sujeto en el territorio latinoamericano, desde su especificidad, es una acción principal para la descripción, el análisis y el estudio de los latinoamericano, por el/la latinoamericano/a, sin pudor ni complejos, que se convierte en parámetro central y pionero durante esa época. La autoconciencia de lo que se es ayudará a acometer empresas más progresistas, acordes con lo real y no exclusivamente a lo que se quisiera ser o se debería ser, muchas veces expresado por los otros. También consiste en aceptar las semejanzas —al igual que las diferencias— que nos hacen formar parte de un espacio mayor, como lo es el del Tercer Mundo, para buscar y lograr soluciones acordes a sus particularidades.

Volviendo a las ideas expuestas al principio de este apartado, es decir, a las influencias de las obras de sus colegas del arte, encontramos con frecuencia la estela de distintas influencias, dependiendo del tema que revise. Acha está al tanto del trabajo de sus colegas, los conoce personalmente y, en ocasiones, le une a algunos de ellos una relación de amistad. Pero serán dos los investigadores a los que se referirá constantemente en su trabajo: Mirko Lauer y Néstor García Canclini. Su presencia en la obra de Acha, como referencias y también como recomendación la encontramos en sus libros de los años ochenta (1981; 1984) e incluso los publicados en los años noventa (1992). Ambos autores manejan una línea de trabajo similar a la de nuestro autor, «estudios teórico-artísticos de nuevo espíritu y visión» (1981: 475), que nuestro autor enarbola. Más adelante, en una obra póstuma (1997) exaltará la

labor de Ticio Escobar, con quien ya publica un libro en los ochenta. En general debemos especificar que son muchas las referencias de colegas que aparecen en sus obras y, aunque a todos les brinda un espacio dentro de sus páginas por haber propuesto diversos aportes —o no, también por carecer de ellos—, siempre tendió a destacar aquellos enfoques más afines a su línea de trabajo.

3.3.3.- De la crisis y el cambio: el nuevo pensamiento latinoamericano

*En medio de la fuerte y honda emoción que actualmente
soportan todas nuestras creencias, conceptos y valores,
los cambios artísticos son —aparte de los políticos-sociales—
los más discutidos.*

Juan Acha, 1964

Los cambios ocurridos a nivel social y las demás circunstancias que signaron la época hicieron que, ante la crisis que produce toda transformación, se facilitase el camino para la organización y el debate de nuevas propuestas que ayudasen a analizar y sobrellevar dichas mutaciones, especialmente desde los ámbitos regionales periféricos, a los cuales pertenece América Latina. Si en el apartado anterior estudiamos la aparición de un sujeto latinoamericano que, poco a poco, se va haciendo consciente de su diferencia y, con ella, de su realidad, en el presente veremos cómo se da el proceso en el arte y, específicamente, cómo se manifiesta en la obra de nuestro autor.

La crisis del arte y, por lo tanto, la del objeto del arte, coincide con un proceso mundial marcado por las consabidas luchas geopolíticas, económicas y los rápidos avances tecnológicos. Pero no sólo el objeto de arte sufrió transformaciones, también las otras áreas subsidiarias de la prácticas artísticas notaron cómo sus bases tradicionales se trasmutaban. Para Ivonne Pini la mutación afectaría a las distintas disciplinas artísticas de esa época, especialmente a la crítica y a la historia del arte, ya que «las décadas de los sesenta y setenta fueron significativas al marcar nuevas líneas historiográficas y críticas en que se cuestionan ideas canonizadas y se señala la necesidad de

revisarlas» (2010: s/n). De esta manera, en América Latina «la crisis de las narrativas tradicionales llevó a renovar preguntas, métodos y enfoques [...] En el ámbito específico de la historia del arte es necesario reconocer la peculiar relación que se establece entre el objeto de estudio, la obra y los textos que las analizan» (Ibídem). Para Pini este proceso lo protagonizan figuras como Marta Traba, Damián Bayón y Juan Acha, quienes representan un primer grupo de profesionales pioneros al empezar a trabajar en esta línea de cambio, seguidos por otros más jóvenes: Aracy Amaral, Mirko Lauer, Néstor García Canclini, entre otros.

Como ya sabemos, el proceso profesional de nuestro autor estuvo marcado por estos sucesos a distintos niveles. Por un lado, dada su accesibilidad y contacto directo con la producción y pensamiento de Occidente, conocía de cerca lo que estaba ocurriendo; y por otro, en su posición de ciudadano latinoamericano dedicado al arte, hacía que tomase cierta distancia con respecto al proceso occidental, llevándolo a la “autoconciencia” latinoamericana. El detonante surgido en 1968 que marca su carrera profesional es clave; pero a pesar de la relevancia del mismo, Acha vivió varios períodos de profundos cambios que afectarían a las artes visuales del subcontinente y, así mismo, a su estudio.

Juan Acha verá cómo los diversos cambios tecnológicos, políticos, sociales, económico y, en fin, los visuales, demandarán cada vez más un desarrollo teórico en la región para que pueda hacerse cargo de los mismos en su beneficio. Entre los cambios que directamente afectaron a las artes visuales en el pasado siglo, destacan dos: el primero, ubicado entre 1920 y 1950, marcado por la eclosión de las vanguardias y la autonomía de la obra de arte; y el segundo que se gesta a partir de 1950, con la aparición y popularización de los medios masivos de comunicación (ACHA, 1993). Todos estos sucesivos cambios signan el proceso cognitivo y sensitivo vivido por nuestro autor y compartido con sus colegas, especialmente el segundo de ellos. De esta manera, se propusieron diversos mecanismos intelectuales que proporcionarían una concientización acerca de los distintos elementos que ayudarían al estudio del arte. Uno de los más importantes es la asunción

geopolítica como parte del Tercer Mundo, para así pasar a un mapeo de la sensibilidad, cultural y artística, que será el que determine la realidad en la que se desenvuelven las artes visuales de la región. Y es que, como asegura Acha, uno de los mayores cambios es el ambiental y, desde allí, se debe dar un «cambio de mentalidad», planteado desde la «necesidad» imperiosa que tienen los artistas y el resto de implicados en las artes de entender las imposiciones a las que se somete al individuo, a distintos niveles, y que afectan a su sensibilidad, por un lado, y también a su relación con las artes visuales. Siguiendo este proceso se conseguirá la formulación de las defensas teóricas necesarias que permitan al sujeto lidiar con tantos estímulos de manera crítica.

Los cambios son difíciles de admitir y de entender. Hay reticencias en muchos sectores ante lo que ocurre y cómo deben enfocarse sus soluciones (ACHA, 1970: 14-15). Aquí volvemos a su propuesta sobre el «despertar revolucionario», al que hace mención en uno de sus artículos y que continúa promoviendo en otros textos durante los primeros años de la década de 1970 (1971; 1973j), directa o indirectamente⁴⁷. De ahí procederá la articulación de una propuesta preceptiva sobre el arte peruano, primero, y latinoamericano, después. Recordemos que el crítico peruano-mexicano cree que se tiene que aprovechar la coyuntura del arte occidental para proponer un pensamiento latinoamericano propio en torno a las artes visuales, formulado por los mismos profesionales de la región. Como lo demuestran las investigaciones actuales y la bibliografía publicada en esa época, no es el único que lo considera y ejercita, trabajan en ello varios críticos y teóricos quienes comparten esa búsqueda, ese despertar, ese cambio que deriva entre la claudicación de los modelos foráneos, tanto para Occidente como para el resto del mundo que los proclamaba como canon, aunque sean diversas las propuestas derivadas de esta coyuntura.

En este sentido, el conflicto que se plantea desde América Latina reside en las políticas desarrollistas aplicadas a las políticas artísticas. Ambas provocan serios problemas y contradicciones en la sociedad y, por ende, en sus expresiones artístico-culturales. Según Juan Acha, las soluciones entonces

⁴⁷

Incluso en sus últimos libros parece retomar esta referencia al «despertar».

pasarían por «poseionarnos del arte culto y practicarlo según las normas de los países avanzados y en su mismo nivel» (1973r: 37); sin que esto signifique para él la realización de un arte que opere como copia impostada de lo que se hace en el exterior, en los países desarrollados occidentales. Obviamente, nada más lejos de lo que Acha desea. Su solución pasa por una suerte de «empoderamiento» frente a estos discursos para llegar a su asunción de una forma propia, a la vez que, liberados de complejos para enfrentarnos a ellos como latinoamericanos, se produzcan discursos propios. En este aspecto es donde opera la «autoconciencia», la introspección asertiva que producen en él —y en su obra— estos cambios.

Cuando Acha afirma: «la crisis nos llama la atención sobre la urgencia de ser más occidentales; lo cual implica rebasar lo foráneo que importamos y el localismo que sentimos» (1973i: 51), debe entenderse desde la dialéctica en la cual interactúa el par foráneo/local, que requiere ser superado para la consecución de algo propio, latinoamericano. Porque, como insiste en su tercera monografía, no importa si nuestro proceso no interesa ni trasciende a otros espacios geográficos: es nuestro proceso y nos interesa a nosotros (1984: 88)⁴⁸.

Acha no se complace ante un cambio ornamental, una simple variación del entorno, sino que previamente debe darse una transformación mental, tal y como postula y promueve en esos textos de los setenta. Pero esto deben ser acompañado por una nueva política artística, que necesariamente tiene que ser orquestada desde el Estado. Es decir, la transformación individual no será suficiente para la consecución de sus fines ni para el artista, el intelectual o el público general, sino que tendrá que ser complementada por la que hagan los gobiernos de turno, como garantes del bienestar social. No olvidemos que es una transformación que él ha vivido —y aunque no haya llegado a buen

⁴⁸ Esta asunción de la marginalidad y de la periferia va a ser una característica del pensamiento de los setenta. Marta Traba, en ocasiones, también defiende posturas parecidas y, en general, esta autoconciencia del lugar de enunciación como periférico, marginal y del sujeto que la realiza como perteneciente a ese espacio y con autoconciencia del mismo es una postura muy transitada del latinoamericanismo de esta época. Preludio de los estudios subalternos, postcoloniales, etc. que cobrarán importancia desde los años ochenta y noventa hasta la actualidad.

término, si pensamos en el Perú de 1968 y la Junta Militar, en el Chile de Allende, etc., sigue creyendo que es la vía— y, por tal motivo, llama a que se haga como una manera de adaptarse a los nuevos tiempos.

Ahora tenemos que preguntarnos: ¿cómo ve Acha dichos cambios en su trabajo? y ¿cuáles son los nuevos enfoques que plantea para conseguirlos? Sin duda alguna inicia su estudio de la esencia occidental del arte, de su instrumental conceptual, aunado a su nueva (auto)conciencia profesional y regional. Por tales motivos, emprende el revisionismo de dichos aspectos para generar nuevos enfoques metodológicos. Acha es consciente del cambio de paradigma que opera en el arte. Considera que parte de su trabajo consiste en instar a los investigadores a la revisión crítica de los postulados anteriores, por lo que llama también al revisionismo de la crítica de arte en Latinoamérica — entre muchos otros llamamientos que realizó—. Ya hemos señalado este aspecto como el primer nivel de enunciación de la obra de Acha, el llamamiento al trabajo, al cambio, etc. Con ello, el peruano-mexicano trabaja asimismo esa característica que el intelectual latinoamericano considera intrínseca a su función social y que no es otra que una suerte de combinación entre la labor pedagógica, la de guía y la de voz de la conciencia de lo que se debe hacer para mejorar la realidad de la región, en cada una de las áreas que ellos trabajan. Pensemos que en esta época la participación del intelectual latinoamericano en la sociedad, su opinión, su punto de vista, lograba penetrar en el público, en las políticas y, por tales razones, conseguía calar en la colectividad.

En un texto de 1972 podemos rastrear la aparición de un llamado a dicho revisionismo, en especial, a la elaboración de una política artística en Latinoamérica que sea su promotora. Una revisión que va cargada de una responsabilidad, de la que irá tomando conciencia paulatinamente, y que dará resultados propios en sus obras ulteriores. Él mismo empieza ya en 1972 a proponer uno de los elementos no tradicionales y necesarios para abordar una revisión conceptual de lo foráneo dentro de nuestra realidad tercermundista, subdesarrollada: «la sensibilidad artística es el punto de partida obligado de toda nueva política artística» (19721: 28). Porque, a pesar de todo el esfuerzo

que hacen los especialistas de la región en materia artística, para nuestro autor sigue habiendo una carencia de soluciones o enfoques eficaces que ayuden a convertir esa crisis, esa coyuntura de la cultura occidental, en una posibilidad real para el arte latinoamericano.

Según su planteamiento, el problema radica en que, aunque sí se están planteando nuevos enfoques, éstos se hacen siguiendo «los caminos tradicionales», centrados en la obra de arte y el artista (1972: 27). En este sentido, también encaja aquí la postura de Acha sobre la no postulación, por su parte, de propuestas únicas, que impliquen un borrón y cuenta nueva o simplemente una versión unívoca del asunto del arte (1984: 56). Él agradece lo hecho hasta ahora, pero desea «dotar de bases sólidas y realistas» a esos resultados formalistas, porque «buscamos instituir una sociohistoria latinoamericana de nuestro arte, como reemplazo de la historia occidental del arte que hemos venido utilizando. Que sea nuestra la sociohistoria de nuestro arte equivale a redefinir el arte de acuerdo con los intereses colectivos y populares» (Ibídem). Caminos que, por otro lado, él mismo siguió y logró superar.

No cabe duda de que es el momento idóneo para un nuevo proceso ante el cual se posicionan los especialistas latinoamericanos, con cierta urgencia, debido a la situación del arte. Una oportunidad que amerita una nueva actitud. Y es que:

Después de 30 años (1920-1950) de indagar en lo nuestro, con sentimientos independentistas y latinoamericanistas, fue superado el ensayismo y comenzamos a hurgar en la realidad social de nuestros países. Tomamos conciencia, entonces, de nuestra dependencia y la antropología, la economía y la politología empezaron a producir conocimientos de nuestra realidad concreta. De adquirir conocimientos, importándolos, habíamos pasado a su producción (ACHA, 1984: 190).

3.3.4.- Por una problemática artística: la redefinición del arte como alternativa

El arte en América Latina al remitir a un discurso occidental, impuesto y aprendido, carece de problemas propios: ésta es justamente la primera problemática a resolver para el peruano. Como problemática se entiende que debe darse una conciencia del problema primero, así como sus razones y, a partir de esta asunción, elaborar una(s) poética(s) autóctona(s), latinoamericana(s) sobre las artes visuales.

Sin embargo, Juan Acha cuestionará su propia intención, ya que si realiza tal redefinición, claramente estaría vinculada con la definición original, la occidental, de la que partiría dicha re-conceptualización. Pero, ante esta situación, se hace difícil partir de conceptos sobre el arte de los cuales carecen los latinoamericanos. Como contraparte estaría lo latinoamericano que se enarbola así en categoría. Y es que, a pesar de la complejidad que posee como adjetivo e identidad, se convertirá en el motor de una búsqueda de sí misma como región y sus características, comunes y diferenciales. De tal manera se transforma lo latinoamericano en un “ismo”. Recordemos que, según la RAE, “ismo” es un sufijo que «forma sustantivos que suelen significar doctrinas, sistemas, escuelas o movimientos». Ya hemos hablado en varias ocasiones del interés y promoción del Latinoamericanismo por Juan Acha y, en general, por parte de la mayoría de los profesionales del sector en esos años. Joaquín Barriendos plantea que, por esta época, «el pensamiento latinoamericanista le confió al desarrollismo estético la función de educar la racionalidad *sensible*⁴⁹ y *visual*⁵⁰ de la región como la condición de posibilidad para poder superar definitivamente el hecho “histórico” de haber arrancado a *destiempo*⁵¹ y *fuera de lugar*⁵² en el desarrollo histórico de la modernidad» (2013: 41). Ante esta circunstancia esta «escuela» urdió diversas estrategias para repensarse y reajustarse a los tiempos y, por supuesto, al arte. Y, a pesar de todo, el

⁴⁹ En cursiva en el original.

⁵⁰ En cursiva en el original.

⁵¹ En cursiva en el original.

⁵² En cursiva en el original.

latinoamericanismo sigue ofreciendo parámetros de estudio para las manifestaciones culturales, incluso en nuestros días.

Acha compartía esta visión y promovía su propio punto de vista respecto al latinoamericanismo. No obstante, es necesario precisar que él mismo no usa mucho el término ni abusa de la sustantivación de esta «escuela» en sus propuestas. Aunque ella es parte de su propuesta, hace más referencias a las bases sobre la que ésta, como corriente, debe sustentarse más que a la idea misma de escuela o corriente en sí misma. En otras palabras, aunque el uso del término «Latinoamericanismo» no es empleado de forma habitual por él en su prolífica obra, encontramos constantemente en ella los postulados fundacionales de dicha escuela, por medio de la adjetivación de «latinoamericanista» a sus preceptos e intenciones.

En su origen, la propuesta teórica que plantea el peruano-mexicano pasa por utilizar el instrumental occidental con visión latinoamericanista, debido a que será ésta la que le ayude a encauzar la falta de problemas propios, de los que adolecen las artes de la región. La vía o el medio para lograrlo es el de la teorización del arte. Aunque el mismo autor es consciente de que éste no será un camino fácil, ni simple, ni la suya la única propuesta, se debe teorizar, y mucho, con el fin de que se modifiquen los preceptos previos y se logren formular unas poéticas latinoamericanas. El pensamiento sobre el arte en la región debe analizar y desarrollar diversos procesos desde la necesaria perspectiva latinoamericanista y uno de ellos lo marcará el agotamiento del instrumental occidental por medio de la especulación teórica que llevará a problemas propios u «oriundos», tal y como los denomina, que señalaría(n) la(s) dirección(es) de una redefinición del arte. Hay que superar «la no-formulación de problemas oriundos; de aquellos susceptibles de brotar de nuestra más íntima realidad tercermundista» (1973r: 37), que serán los que equilibren los desajustes que la sociedad actual ejercita en el individuo y en la colectividad.

La revisión de las circunstancias que rodean, constriñen y ocupan a las artes en América Latina, por medio de la reelaboración del concepto de arte,

tiene por finalidad lograr una independencia cultural que se consigue a través de la formulación de lo que denomina, basándose en R. Arnheim, «pensamiento visual independiente». Un pensamiento visual propio será el detonante de una independencia cultural que, en el plano de la plástica, permitirá la realización y consolidación de elementos propios, latinoamericanos. Con el concepto de pensamiento visual no se refiere a aquel que se elabora desde la estética filosófica y que abarca la historia del arte, sino «al que penetra en su momento histórico inmediato, se compromete con él y genera un cuerpo de ideas capaz de vertebrar las diferentes prácticas artístico-visuales de su ámbito local, al mismo tiempo que les hace cambiar de sentido y buscar otras técnicas o estéticas» (1975j: 62). Pretensión legítima, pero no compartida por todos, pensemos en creadores e intelectuales que tienen por objetivo igualar su pensamiento visual al foráneo, en lugar de consolidar uno más personal. Entonces, lo que se necesita es emprender un análisis estético–sociológico (ecológico), con una actitud ecoestética «que dé cuenta de la interrelación de los cambios ecológicos con nuestra sensibilidad colectiva» (73).

No se da en el crítico un empeño por crear un arte latinoamericano con expresión propia en sí, esto le resulta innecesario, y es que las artes, las cultas, sólo serán una pequeña parte de lo que es el fenómeno sociocultural del arte: lo realmente relevante para él y su concepción de la visualidad en el subcontinente en un sentido amplio. Pero no nos adelantemos, lo más significativo sería, en todo caso, que la redefinición se realice desde Latinoamérica mirando a su realidad con sentimiento latinoamericanista, lo que se interpreta como una intención verdadera de contactar con la realidad de la región. Pero ella debe también contener cierta invención. Realidad e invención, que son los niveles en los que actuamos los seres humanos y de los que surgirán otros dobles planos como «lo existente y lo prospectivo; lo cambiante y lo permanente; Occidente y nuestro mestizaje; éste y el autoctonismo» (ACHA, 1975j: 73). Niveles que convergen y deben ser superados dialécticamente para propiciar un resultado acorde a las pretensiones del arte de la región. La consecuencia de ello es que el arte cale en la colectividad, que la defina y la reinvente: «E inventarla significaría corregir y renovar las ideas de arte y,

consecuentemente, trasmutar los modos colectivos de ver, sentir y pensar» (95). Y es que para este latinoamericanista, el arte implica una transformación de la realidad social, como lo postula la praxis del marxismo, y no únicamente una experiencia hedónica de trascendencia exclusivamente individual.

Acha, al igual que otros estudiosos del tema, no ve este proceso, tan necesario de la plástica latinoamericana, como un proceso delimitado en el tiempo. Por el contrario, es un fenómeno en extensión en el que se requiere una constante reestructuración teórica, consecuente y elaborada por los diversos actores presentes y activos en dicho proceso. Todos son responsables de realizar este trabajo: artistas, críticos, historiadores, gestores y público aficionado. A todos les atañe tanto el objetivo como toda la definición intangible, pero necesaria, que de ella derivará. En conclusión, para realizar esta labor debemos:

[...] elaborar una ética de la utilidad y del manejo de los medios conceptivos, conceptuales y formales, mediante un agotamiento de las posibilidades estéticas que ofrece cada tendencia artística adoptada; desarrollar una teleología artística que corresponda a nuestra realidad exterior e interior, mundial y local, en lugar de importar finalidades; por último tomar el principio de diversidad como nueva manera de conceptuarnos o por lo menos, de descubrir nuevos aspectos de nuestra realidad (1975l: 106).

Si partimos realmente de este conocimiento de lo real en las artes visuales de la región podremos avanzar tanto en el conocimiento de nosotros mismos como en el de esta parte de la cultura.

3.3.5.- La realidad como territorio del arte

La inclinación materialista y sociológica de la propuesta de Juan Acha tiene en la realidad el contexto clave de su propuesta. En septiembre de 1973, pocos días después del golpe militar en Chile, publica el artículo «El arte como

posibilidad de captar nuestra realidad». Los hechos ocurridos en el país latinoamericano, que ya habían ocupado su interés (1972), son ahora observados desde el fracaso al que fue abocado el socialismo por medio del golpe militar, ante las protestas sociales que se sucedieron inmediatamente en el país austral. Frente a esta situación se pregunta ¿hasta qué punto el arte puede ser un instrumento eficaz para modificar las ideologías que no nos permiten avanzar en el logro del progreso y un pensamiento realmente regional y revolucionario? (1973j: 290). Esta pregunta irá consiguiendo su respuesta paulatinamente, debido a que, aunque en este primer artículo no profundiza en lo que es la realidad para el arte, sí comienza su llamado a dejar el interés por el artista y la obra para entender el arte «como facultad humana, como fenómeno sicosocial y como posibilidad de acercamiento a nuestra realidad tercermundista y a nuestra autodeterminación» (288). No quiere decir que Juan Acha niegue el valor del artista, sino que lo considerará secundario en este momento de la historia, debido a que apenas es una parte del sistema artístico y, así, del fenómeno sociocultural del arte.

Unos años más tarde, en 1979, dirá que, a pesar de que «el artista disfruta de libertad, por cierto, tiene responsabilidades y merece elogios o reproches, pues a él se deben los alcances de la ruptura con el sistema que su obra entraña [...] Es el verdadero creador, escaso por naturaleza, quien transforma el sistema y, a la par, lo continúa» (1979: 32). El artista es parte del sistema, él y la obra son los contenedores de los avances y las rupturas del mismo, pero también de su inmovilismo y conformismo. Pero son partes del sistema, no el sistema en sí. Así, si se le quiere dar un nuevo giro cultural a nuestras sociedades es importante preguntarse hacia dónde vamos y porqué deseamos hacerlo: «nos tocaría delinear las bases sobre las cuales los artistas deben actuar —o han comenzado a moverse— con el fin de forjar una estética que, diferente, comprenda, tanto nuestras solicitudes y prácticas cuya naturaleza artística es hoy reconocida, así como nuestras otras apetencias y actos sensitivos de los cuales no tomamos conciencia ni están considerados dentro del arte» (1973r: 38).

En otro ensayo del mismo año el crítico afirma que es justamente ese delineamiento el objetivo de su texto y por tal motivo analiza las vías para encauzarlo, partiendo de cómo se ha dado en Latinoamérica la conceptualización del arte por medio de una revisión y superación de estos métodos, que para él son: 1) el intelectualista, que atiende a razones ontológico-estéticas e histórico-artística (Ibídem); y 2) el subjetivista y sicologista. El problema es que ambos métodos son antagónicos, conducen al arte por caminos equivocados, alejados de la realidad, salvo cuando se corrigen mutuamente y «entran en interacción con una manera sociológica de mirar las cuestiones artísticas» (1973r: 39). Si se siguiese la primera vía, el intelectualismo, sería una racionalización absoluta de lo que es el arte y quién lo consume y de la sociedad que lo crea, debido a que posee una obsesión por lo histórico, donde las ideas son imperativo artístico: «las actividades artísticas se convierten en ejercicios intelectuales y en un obrar dentro de la problemática occidental de la historia y teoría del arte; como si el arte de Latinoamérica fuese una rezagada continuación del de los países adelantados» (Ibídem). Y es que la legitimación de esta manera de conceptuar se da por simple copia de lo considerado o no arte culto fuera de las fronteras regionales. La dificultad se manifiesta en que «la necesidad de una nueva estética será para ellos intelectual y no vivencial; de imitación superficial más que existencial» (1973r: 40). Acha reconoce que igualmente «ellos» han triunfado, ya que en las grandes ciudades latinoamericanas se han creado magníficas piezas en «términos occidentales, colmando así nuestras aspiraciones desarrollistas» (Ibídem). Sin embargo, a pesar de ser buenas piezas y de su aportación a la cultura, no han creado nuevas tendencias que serían, en fin, el objetivo de un arte latinoamericano, especialmente según lo que postula en ese momento. Y es que, a pesar de pertenecer a Occidente, nuestros artistas no pueden llegar a crear manifestaciones nuevas que respondan a las nuevas necesidades de sociedades altamente desarrolladas, industrializadas, etc. Aunque, efectivamente, en algunas urbes de la región sus habitantes y gobiernos gozan de un alto nivel adquisitivo, esto no implica la creación de nuevas tendencias. No obstante reconoce que estas situaciones sí ayudan a una mejora en la calidad estética de las obras y, creemos, también de los miembros de la sociedad más susceptibles de acercarse al arte al tener sus necesidades

básicas cubiertas. A diferencia de lo que planteaba Marta Traba por esos mismos años, nuestro autor sí ve en ello un ejercicio de mejora de las capacidades artísticas de la región, pero todavía faltaría mucho más para que se lograsen los objetivos que considera necesarios. Tampoco cree que deban librarse del intelectualismo; e insiste: se necesitan los conocimientos, pero adaptados a nuestra realidad.

Su contraparte, el subjetivismo, «ahoga toda curiosidad intelectual con el propósito de dejar el arte a merced de nuestro irracionalismo emocional» (ACHA, 1973r: 41). Esta tendencia, aunque no ha dejado obras importantes según los términos occidentales, ha puesto sobre el tapete la cuestión de un «ser» latinoamericano, «de una identidad colectiva basada, ora en el indigenismo (autoctonismo), ora en nuestro mestizaje cultural o en el racial, creando de esta manera la necesidad de operar fuera del arte culto occidental y produciendo nuestras obras más contrapuestas a los gustos y dictados artísticos de Europa y Norteamérica» (Ibídem). Son importantes estos «impulsos» pero deben acompañarse de «ideas» para no fracasar, ya que cae en errores: anacronismos, xenofobias, paternalismos, etc. Es irónico, pero Acha asegura que «ya quedó atrás el imperio del rabioso nacionalismo...», porque, según él, el arte del Tercer Mundo no puede reducir su problemática a una comparación con el pasado o a sus mayorías demográficas y mucho menos a una pretendida e inamovible identidad nacional (Ibídem).

Sería lógico proponer una conexión entre estas maneras de pensar el arte, pero para el crítico no bastaría, porque les hace falta «enfocar de lleno el mecanismo de nuestras actuales mutaciones» (1973r: 42). Y para que esto ocurra, logren la interdependencia y lleguen a conocer «las causas y consecuencias sicosociales, sensitivas, de tales mutaciones», deben optar por un «criterio sociológico, propiamente tercermundista» (Ibídem). Acha reconoce que es una solución que está en el ambiente, que no es nueva. Hay artistas que «parten de lo sociológico y lo estético se da como subproducto» (Ibídem)⁵³.

⁵³

Otra cosa es pensar en la calidad de estas obras. En todo caso, en muchas ocasiones

Por tal motivo, enfrentarse a tales cambios generados en la sociedad para llegar a su representación en el arte, es una postura que debe enfocarse con asertividad, debido a que se tiene que saber manejar la realidad ante los cambios que operan en la sociedad actual, especialmente con las características de las sociedades latinoamericanas: «unas sociedades heterogéneas que los efectos de la revolución tecnológica han puesto en constante y radical transformación mental y sensitiva», dependientes, con situaciones diversas. Por tales razones, no es viable tener una única solución artística y mucho menos separar y jerarquizar «las diferentes manifestaciones de nuestra sensibilidad» (Ibídem).

En sus escritos de los años setenta empieza a establecer su contexto de trabajo, a ubicar su pensamiento sobre el terreno de la realidad latinoamericana, a justificar esta decisión: por qué ésta debe darse y quiénes son los agentes de su ejecución. Se ha señalado como constante en la región el llamamiento a no olvidar lo que se es como latinoamericano. Conciencia que, a pesar de lo esencialista que nos puede parecer hoy en día, contiene su transversalidad y pluralidad. Aspecto de vital importancia en los países latinoamericanos, que no puede ser ajeno a ningún contexto donde se quiera estudiar socialmente el arte, tal y como plantea nuestro autor. En este sentido, son cruciales las mayorías demográficas como realidad social, humana por representar lo popular, pero asimismo, son las minorías “cultas” las que detentan el poder y los recursos económicos.

En el primer capítulo ya hablamos de ambos sectores sociales y culturales, presentes en las sociedades latinoamericanas como pares dicotómicos, entre los cuales se teje el complejo entramado de la realidad local en el subcontinente. Entramado que incidirá en las prácticas artístico-visuales que es el tema que nos interesa. Y es que un estudio de las manifestaciones artístico-visuales en Latinoamérica basado en lo social con su inclinación hacia el marxismo, tiene que llevar obligatoriamente explícito la repercusión que en

Acha no es exigente en cuanto a la calidad, concepto que considera muy peliagudo (1981; 1984).

las mismas tienen los diferentes grupos que integran la sociedad. Aludir exclusivamente a las artes plásticas como expresión culta sería un error, porque no son las únicas expresiones que se producen y consumen en esa parte del mundo. Cada grupo social posee manifestaciones artísticas propias y, además, éstas, las cultas, constituirían un porcentaje pequeño dado que representan a expresiones de un escaso sector de la población. Recordemos que el mayor grupo demográfico lo integran los sectores más desfavorecidos, con un elevado número de individuos que comparten pobreza, analfabetismo, etc., pero que no por esa razón dejan de poseer expresiones culturales propias e identitarias. Es por eso que esta división social lleva siempre a separar a la sociedad en manifestaciones cultas y populares. Las primeras, representadas por el sector de la población más enriquecido que tiene tendencia a asemejarse o querer hacerlo con lo que está en boga en otras latitudes del mundo. Las segundas, por el segmento más empobrecido y más denso, demográficamente hablando. Ambas viven en hábitats vecinos. Pero tampoco forman categorías separadas homogéneamente, debido a que son muchos los matices entre la riqueza y de la pobreza que se dan en la región y todas ellos conforman las cartografías reales, físicas e imaginarias del subcontinente latinoamericano, forman parte de la realidad. Una realidad que, en esta parte de la propuesta de Acha, parece alzarse como única, pero que sabemos no lo es ni tampoco lo pretende. Si la identidad latinoamericana es plural así lo es su realidad, así sus diferencias, pero no nos adelantemos, por ahora estamos tratando de incluir en ella a las clases sociales que la moldean.

En el plano de la cultura, y del arte en especial, las artes cultas son promovidas por este sector que representa a la «clase hegemónica» que suele concentrar el poder y las riquezas y cuya pretensión es imponerse sobre las mayorías, la clase popular. Para Acha (1970: 18) : «la cultura hegemónica local consta de las ciencias, tecnologías y artes que practicamos internacionalmente, bajo el control de la clase dominante local y en dependencia a las ciencias, tecnologías y artes de la cultura hegemónica internacional que es la occidental, hoy representada por EE.UU., su país más poderoso». Es así que esta cultura nacional depende de la internacional e importa los modelos a seguir en las

diversas áreas del saber que maneja —lo que va en relación con lo señalado en el apartado anterior—. De modo que la cultura popular de base autóctona, pero mestiza, es una cultura más “criolla”, pero sería ingenuo pensar que por ello se mantiene pura e incólume a los avatares internacionales. Todo lo contrario. Las culturas populares y sus expresiones también han sido afectadas por el acontecer internacional y la homogenización global, tanto que, como señalan diversos autores, la función de una de sus expresiones más importantes, las artesanías, han perdido su contenido mágico-religioso, convirtiéndose en la actualidad en simples *souvenirs* para turistas que es, por lo demás, lo que las mantiene activas económicamente, en la mayoría de los casos.

Volviendo a la realidad, encontramos que la redefinición del arte debe basarse justamente en su conocimiento, pero en este caso su finalidad es centrarse en la realidad visual, estudio que debe ser realizado por el artista quien es el observador, creador y, en fin, el conocedor del desarrollo visual de su colectividad —o por lo menos debería serlo—. Pero, como hemos dicho, si miramos al entorno latinoamericano, encontramos que las artes visuales representan un sector muy reducido de la producción visual del subcontinente, que, además, sólo incide sobre un pequeño grupo de individuos. Para Acha esto no significa que los otros sectores de la población, mayoritarios, no posean una tradición ni producción visual. En esta parte de la obra del peruano, que extraemos de los artículos de los primeros años setenta, todavía no se encuentra esa división en artes populares, cultas y los diseños, que serían las que componen el sistema visual en Latinoamérica. Propuesta teórica que desarrollará ulterior y más completamente en sus libros, pero en estas publicaciones ya podemos rastrear el germen que le llevará a dichos sistemas visuales. Y es que, al enfocar el interés en la realidad, brota de ella la realidad artística-visual, diversa, plural de la región.

De los profesionales encargados de estudiar dicha realidad, el artista no será el único responsable de la aproximación a la realidad latinoamericana que lo rodea, también lo serán los investigadores, teóricos, críticos y demás

agentes intelectuales del arte que deben ser los custodios de llevar a cabo dicha labor. La realidad, el arte, y la realidad artística serán competencia de los implicados en el sistema del arte, tanto los creadores como los «intelectuales» y también del Estado, galeristas, etc., como se verá cuando trabajemos su propuesta sobre la distribución del arte.

En los encuentros que se celebran a lo largo de la región en 1978, Juan Acha constata el incremento en el «interés por teorizar nuestra realidad artística», pero ello es apenas una prueba de que «el pensamiento latinoamericano ocupado en arte, se halla aún en los inicios de su labor y le es menester afinamiento y actualidad, realismo y profundización en los análisis conceptuales y en la investigación» (1978f: 139). Obviamente hay una diferencia entre asomarse a la ventana y ver la realidad, o bajar a la calle y convivir con sus diferencias, y en convertirla en categorías teóricas, de pensamiento. Acha no desfallece en su empeño e insistirá en ello constantemente.

En la realidad artística como territorio de la poética de Juan Acha, al igual que en otras de sus propuestas, se hacen evidentes estos dos niveles que ya hemos señalado como constantes en su poética. Por un lado, se da en sus textos un llamamiento a que se procuren conocimientos sobre la realidad de nuestras sociedades que, serán a su vez, los que generen preceptos, conceptos, ideas sobre la realidad artística propiamente dicha. Por otro, estarían las propuestas que, como tal, se producirían a partir de la primera función. Ambas funciones serán constantemente mencionadas en sus libros y, tal y como se ha insistido, en esta parte de nuestra investigación deseamos centrarnos en la primera función, en la que observamos la urgencia que existe en su llamamiento en el que se insta a pensar, a elaborar propuestas, mas no las propuestas en sí: «el conocimiento de la realidad artística consiste, para nosotros, en atar cabos una vez establecidos. Porque el objetivo de este conocimiento estriba en la obligación de cubrir el todo sociocultural de las artes visuales a través de sus relaciones y partiendo de sus tres actividades básicas: la producción, distribución y consumo, en las cuales interactúan la razón, la

sensibilidad y la necesidad de subsistencia» (1981: 422). Como podemos ver, da las pautas del trabajo, pero no nos muestra el trabajo en sí. Por ahora es importante saber, que:

Todavía tenemos por delante aprender a justificar los cambios de nuestra realidad artística. Pero antes precisamos definir lo que entendemos por cambios importantes o progresistas: los del producto o los de las relaciones sociales de éste. Y si la estructura artística es la relación objeto-sujeto, esto es, la relación de la estructura material o formal del objeto y la estructura significativa del sujeto, entonces importante será cualquier cambios en la producción, distribución y consumo que incida en el sujeto, pues el objeto ya producido permanece igual (1984: 89).

Por ahora, se ubica el problema, los posibles cambios que inciden en él y las alternativas para su estudio. Aunque será en próximos apartados donde abordaremos sus propuestas al respecto, sirva este llamado a los implicados en las artes en América Latina, ya que en los tiempos que se viven parece no ser viable el análisis del arte «culto» y hay que superar viejos prejuicios: «Le damos la espalda a nuestra realidad inmediata y concreta, como afectados por un inevitable horror a la continuidad procesal con su difícil dialéctica de permanencia y cambio, continuidad y ruptura; horror que tal vez nos venga de tanto andar deslumbrados por cada paso que dan los países desarrollados» (1984: 76).

3.3.6.- El ambiente del Tercer Mundo

Uno de los términos que todavía hoy siguen perfilando el ideario de la región latinoamericana es el de Tercer Mundo. Un concepto empleado a partir de los años cincuenta, al inicio de la Guerra Fría, para hacer referencia a unos países que no formaban parte del capitalismo más desarrollado, alineados con Estados Unidos de América y conocidos como Primer Mundo; y que tampoco eran incluidos en el bloque comunista, liderado por la entonces Unión

Soviética. Aunque en la actualidad se sigue utilizando para describir a los países subdesarrollados o en vías de desarrollo, al no existir ya el Segundo Mundo que dotaba de sentido al Tercero, su uso se torna impreciso.

Dentro de la extensión de este Tercer Mundo, está América Latina —con la única excepción de Cuba, que era parte del Segundo Mundo—, acompañada por la mayoría de los países de África, de Asia y algunos pocos de Europa. Para Carlos Rangel⁵⁴ (1982: 69) el Tercer Mundo era una subregión compuesta por países o pueblos que podían mantenerse al margen de la lucha de las grandes potencias, pero, de facto, tal pretensión de neutralidad sólo era viable en algunos pocos países, cuyo caso no correspondía al de América Latina, que desde hacía tiempo vivía el influjo tanto de EE.UU. como de Europa. Pero las cosas cambiaron con el transcurrir del tiempo y esta influencia, que era evidente en los inicios de la Guerra Fría, cambia para 1982, el año que escribe, cuando ya el Tercer Mundo se ha dejado seducir por el Segundo, más que por el Primer Mundo. Lo que no es de extrañar, debido a que la situaciones que en esos años se viven en Afganistán, en África, en el Golfo Índico y en suelo latinoamericano, con los sucesos que están ocurriendo en Centroamérica (70), contribuyen a que se generalice una solidaridad entre naciones que ven cómo el Occidente capitalista las convierte en monedas de cambio en la lucha por la supremacía ideológica y económica.

En términos generales, el Tercer Mundo es el espacio geográfico conformado «por áreas de estancamiento relativo, al lado de otras de violento cambio y hasta de rápido avance económico y de acelerada modernización» (RANGEL, 1982: 75). Y, aunque las disimilitudes forman parte de esta cartografía, se puede concluir que la nota común de todos ellos se encuentra en esa no alineación con los otros “mundos” precedentes, entre otros aspectos evidentes. Siendo así, es fácil entender que el término *tercermundista* corresponde al adjetivo calificativo que acompaña a un sustantivo, cuyas características visibles son las propias del Tercer Mundo: subdesarrollo,

⁵⁴ Rangel está en las antípodas del pensamiento de Acha y de los latinoamericanistas, es un escritor y un pensador reaccionario, pero no por esto deja de ayudarnos a entender, desde la otra orilla, cómo se fragua la ideología *tercermundista*.

pobreza, poca o nula industrialización, desigualdad social, dependencia económica, etc. En medio de esta situación generalizada, se conforma una ideología concerniente a dicho espacio, conocida como Tercermundismo, una corriente muy de moda para Rangel, que «consiste esencialmente [...] en la proposición de que tanto el atraso de los países subdesarrollados como el adelanto de los desarrollados (no socialistas) son debidos a la explotación y al efecto enervante de la dependencia» (1982: 74). Como corriente, se relaciona con el anticapitalismo —vigente en nuestros días bajo el rótulo de antiglobalización— y, según el venezolano, tuvo gran impacto en el subcontinente latinoamericano, debido a que en la región «el suelo político [...] no se ha recobrado todavía del terremoto que fue la revolución cubana» (81).

Tercer Mundo, terciermundista y Tercermundismo, podemos pensarlas como tres acepciones de la división geopolítica que regía el mundo no hace demasiado tiempo y a las que nuestro autor fue muy afecto. Encontramos en sus escritos los dos primeros términos usados de forma constante mientras que el tercero apenas aparece. Y es que Juan Acha —tal y como se ha referido continuamente— se ubica en la realidad latinoamericana, pero es consciente de formar parte de un territorio aún mayor, el Tercer Mundo, y, por lo tanto, asumirse como terciermundista: «precisamos ahora inferir las bases sobre las cuales debe descansar, en la actualidad, todo estudio sociológico de nuestro arte [...] este estudio ha de partir del meollo mismo de la situación concreta que hoy atraviesan todos los países latinoamericanos, en particular, y los del Tercer Mundo, en general, a saber: el subdesarrollo» (1979: 282). Un subdesarrollo como categoría económica y social por la que transita la realidad latinoamericana y que se convertirá en el motor de muchas de sus propuestas. Si bien a principios de los años setenta veía en la vanguardia una actitud artística relevante para combatir el subdesarrollo desde el terreno del arte, más adelante, será esta categoría la que le brinde la base para llegar a la diversidad de sensibilidades presentes en la región y que atenderán a visualidades determinadas que, además, implican un dialogo entre América Latina con otras partes del mundo que viven situaciones de dependencia similares.

En este punto ya debemos preguntarnos ¿dónde se ubica nuestro autor

ideológicamente? Ya hemos visto cómo el análisis que emprende el teórico de origen peruano utiliza el materialismo dialéctico y el marxismo en general, por lo que tiende a la izquierda y, aunque no aboga por el Tercermundismo directamente como doctrina, sí hay rasgos de esta corriente en muchos de sus llamamientos y sustentos contextuales, es decir, conforma uno de los espacios desde los cuales establece su discurso y enuncia su pensamiento. Así, al hablar de subdesarrollo y arte señala: «como resultado, y refiriéndonos al estudio de nuestro arte dentro del verdadero proyecto subdesarrollante, tendríamos que la mecánica en cuestión, no sólo procede sino que ha devenido forzosa, indispensable» (ACHA, 1979: 283-284). Y es que esta realidad no se puede obviar. Hay diferencias con los países desarrollados, por ahí lo de forzosa. Pero también es que tales diferencias son las que confieren cierta particularidad, gracias a los resortes estructurales que las originan. Hay países desarrollados porque hay subdesarrollados y esto hay que revisarlo al trasluz de un proceso de dominación que tiene un origen histórico. Es decir, se han impuesto modelos económicos y con ellos «nuestras etapas productivas y nuestras pugnas internas distan mucho de ser resultados de desarrollo de nuestras fuerzas productivas» (284). Al no existir desarrollo en cada una de las sociedades, se postula un desarrollismo, que implica las debilidades de la impostura de todo lo ajeno y se adapta artificialmente a nuestras realidades. De esta manera, Acha como intelectual de izquierda, ve con peores ojos la influencia del Primer Mundo en Latinoamérica, y no tanto la del Segundo, aunque considera que dialécticamente se debe buscar un camino auténtico. Mientras tanto estamos en el Tercer Mundo y somos tercermundistas.

Claramente Acha es un tercermundista de la época: mira a la izquierda y utiliza sus herramientas teóricas y metodológicas para encauzar su trabajo; acusa a Occidente, especialmente a los Estados Unidos, de la invasión tecnológica, de la imposición económica, de injerencia, pero no lo hace centrado en la crítica política, sino en la económica y cultural. Cree que, igualmente, deben ser asumidas las responsabilidades por parte del individuo latinoamericano, no por sus mayorías demográficas, que no poseen los conocimientos necesarios para realizar una crítica a estos valores, pero sí por las élites culturales. La postura crítica debe darse en la minoría responsable de

la cultura y el arte, que son las áreas de la sociedad que le interesan.

América Latina como parte del Tercer Mundo es una realidad que debe entenderse desde diversos ángulos y en la que están implicados muchos actores. Por un lado, es una condición que hace que la región pueda dialogar con otras, por ciertas similitudes que pueden atravesar en lo económico y social; pero plantea también su antípoda: sus diferencias. Si la realidad latinoamericana coloca a Juan Acha y a su pensamiento en la cartografía, real e imaginaria, de un subcontinente plural, enorme, pero que comparte historia, lengua, religión, etc., el Tercer Mundo, por su parte, lo ubica en un planeta en constante cambio, donde las fuerzas económicas, tecnológicas, políticas, etc. de unos cuantos países deciden la situación de la mayoría de naciones que «conviven» en la Tierra: «la razón de la particularidad del Tercer Mundo, en cuanto a su tradición y a su contemporaneidad, es simple e histórica: África, Asia y América Latina tuvieron y tienen culturas autóctonas, fueron invalidadas por los países europeos de mayor adelanto tecnológico, pasaron por épocas coloniales y a partir de 1950 los inundaron los persuasivos medios masivos de la industria cultural, controlada por los países ricos de Occidente» (1989: 25). Ambos espacios son convergentes en sus propuestas, hermanados a pesar de sus diferencias. Y es que las condiciones del Tercer Mundo, las del subdesarrollo, inciden en la sensibilidad del individuo por medio de las condiciones ambientales, físicas y mentales, que posee y que van a ser más o menos las mismas en la región tercermundista. La diferencia estará, para nuestro autor, en que América Latina posee una identidad mucho más plural que regiones como África o Asia y esto será un aliciente cuando hablemos, más adelante, de la sensibilidad en esa parte del mundo: los latinoamericanos son más complejos, afirmará nuestro autor (2013: 132).

En los años ochenta, con la puesta en marcha de la Bienal de La Habana, el crítico peruano-mexicano pudo entablar dialogo con otros colegas y artistas del Tercer Mundo. El interés por esta región hace que la bienal marque tendencia y se convierta en toda una institución:

Desde su creación en 1983, el Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam tiene

dentro de sus principales objetivos el estudio del arte contemporáneo del Tercer Mundo y la organización de las Bienales de La Habana, espacio éste último de singular importancia en el escenario artístico internacional, propicio para la confrontación y la reflexión. Su propósito esencial es contribuir a la investigación y difusión de las artes plásticas de América Latina, el Caribe, Asia, África y el Medio Oriente (GARRIDO y GONZÁLEZ, s/f: 148).

Como era de esperar, Acha fue invitado a varias ediciones de la Bienal en los años ochenta. Su discurso, abiertamente tercermundista, encajaba plenamente con la misión del evento. Aquí, aunque se cuidase de llamar al Tercermundismo, tal vez porque no hacía falta, tenía un público cautivo y, como latinoamericano, era uno de los críticos y teóricos de la región concienciado y sensibilizado con el tema.

En este escenario, en la tercera edición de 1989⁵⁵, habló del ambiente del Tercer Mundo como ese espacio cultural en el que el individuo de esta parte del planeta estaba sometido a los más disímiles estímulos, debido a que «como consecuencia de nuestra dependencia, nuestros países acusan hondas disparidades internas. En primer lugar, nuestra cultura material es muy pobre y nuestra cultura estética muy activa; activa más por pobreza que por virtud. Probablemente esta disparidad venga de otra: nuestra cultura estética vigorosa y nuestra endeble y casi inexistente cultura científica. Todo ello se refleja en las enormes disparidades entre nuestras culturas hegemónicas y las populares» (1989: 27). Es decir, esta región geopolítica, planetaria, marca los procesos y los productos que en ella se realizan, en especial los artísticos. No deja de estar a merced de lo que ocurre en el resto del mundo, pero debido a la actual crisis de las tradicionales ideas occidentales de arte, cuya «multicentenaria predominancia zozobra hoy en un mundo de heterogeneidades en estrecha comunicación», se le debe sumar ahora «el despertar de una conciencia que asume su tercermundismo» (1979a: 52-53).

Latinoamericanismo y Tercermundismo son las ideologías de las que se sirve este teórico para establecer las categorías de su llamamiento y de su

⁵⁵ Es importante acotar que el artículo de Juan Acha está fechado en enero de 1989. La Bienal se celebró del 27 de octubre al 31 de diciembre de 1989. El Muro de Berlín fue derribado el 9 de noviembre de ese mismo año.

trabajo. Ambas conforman su lugar de enunciación general y en constante diálogo dentro del espacio ampliado que es el mundo y el mundo del arte. Podríamos concluir que si la realidad se alza como lo local, el Latinoamericanismo será la ideología en torno a la región y el Tercermundismo su ubicación en un planeta en disputa, en el cual el posicionamiento pasa por el empoderamiento de sus desventajas, de sus diferencias, pero que, a pesar de todos, es lo que hace al latinoamericano diferente y, desde esta conciencia, se puede mirar a sí mismo, a su arte y, si quiere, dialogar con el mundo.

3.3.7.- La investigación del arte: la crítica y la teoría como disciplinas de trabajo

Es el momento de estudiar las disciplinas que más le sirvieron a Juan Acha como medios para elaborar y difundir sus propuestas sobre el arte latinoamericano, la crítica y la teoría del arte. Antes hemos visto cómo se dio cronológicamente la utilización de cada una de ellas en su trayectoria profesional; incluso cómo, en alguna ocasión, incursionó en alguna otra, como la creación artística de tipo colectivo y conceptual. También es reseñable su labor pedagógica a la hora de trazar líneas de trabajo y de estudio sobre los discursos visuales, así como su contribución para el arte de la región. Pero a pesar de todo ello, la crítica de arte, primero, y la teoría del arte después, son los discursos más utilizados, que le servirían de forma más eficaz para canalizar y exponer sus preocupaciones y preceptos.

Sus textos críticos y teóricos componen la mayor parte de su bibliografía y, por tal motivo, son las disciplinas que están en la estructura constitutiva de su pensamiento como áreas y formas de expresar ideas, conocimientos, como escritura y forma de circulación de su trabajo. Vamos a revisar lo que ambas disciplinas significaron para nuestro autor como herramientas de estudio, pero también como objeto de análisis y disertación teórica, ya que su poética se ocupó de ellas como disciplinas, por medio de una preocupación constante en torno a su potencialidad como contenedores de su pensamiento, como

instrumentos de trabajo y, finalmente, como disciplinas dentro del sistema artístico y sus posibilidades en la región. Es decir, Acha las utilizó y ejerció como ramas de la investigación de las artes, pero así mismo se ocupó de su análisis y posición dentro del sistema artístico. Esto le sirvió para analizar el instrumento de estudio que empleaba, los alcances y límites del mismo, por medio de una crítica de la crítica, que, consideramos, sería la que le llevaría a la teoría del arte y desde aquí, a la necesidad de su teorización.

Tanto la crítica como la teoría del arte son incluidas por el autor dentro de lo que él denomina «los sistemas de teorizar el arte» (1979: 133), que impulsan las ciencias del arte, comandando la investigación del mismo. Es la parte del sistema artístico que se ocupa de la creación del pensamiento en torno a la producción propiamente artística o creativa: los objetos de arte. Las ciencias del arte y las ciencias en general son débiles en América Latina, característica que la región comparte con el resto del Tercer Mundo, por lo que su optimación es clave para el progreso de los países que lo componen:

La situación de las ciencias en Latinoamérica es conocida: no existen aún las naturales y los conocimientos científicos importados no son adecuados a nuestra realidad y sirven únicamente a propósitos tecnológicos de tipo industrial y comercial. Entre las humanas, algunas (sociología, antropología) comienzan a sacudirse de eurocentrismo y a confrontar nuestra realidad. Las ciencias del arte acusan una situación peor que el resto de las humanas: no sólo nos falta apoderarnos seminalmente de los respectivos sistemas de producción de teorías artísticas sino que necesitamos iniciar la apropiación estética y de la teoría del arte; esta última inexistente para nosotros. Francamente, carecemos de producción de teorías, tanto las científico-naturales como las artísticas y las estéticas (ACHA, 1979: 58).

Recordemos que Acha conoce muy bien la estructura del pensamiento artístico, el cual lleva veinte años estudiando, y lo mismo ocurre con el científico: es ingeniero químico, por lo que conoce y entiende los mecanismos de la teoría y la práctica científica. Su profesión de ingeniero —que ejerció durante veinte años y, al principio, de forma paralela a su oficio de crítico de arte— estuvo, de una u otra manera, presente en su faceta de crítico y, más adelante, en la de teórico de arte. La forma cómo aborda los problemas del

arte, tanto en la búsqueda de soluciones como en el planteamiento del problema en sí, es deudora de esa formación profesional. Al igual que con las soluciones que plantea, que denotan una racionalidad y un método que nos lleva directamente a las ciencias exactas antes que a las de las humanidades. Por lo que resulta consecuente que abogue por el desarrollo de las ciencias, en especial de las ciencias culturales cuya racionalidad y aparataje metodológico reside en las ciencias sociales. Sin duda alguna, en este aspecto sus disertaciones intelectuales encuentran el aliciente necesario para homologar su conocimiento como químico al terreno del arte. Desde esta óptica, vemos en el materialismo dialéctico e histórico, la sociología del arte y demás tendencias cognoscitivas por él utilizadas en el análisis del arte, una asunción de métodos y enfoques materialistas que delinean su interés por lo social y lo actual, desde lo conmensurable ofrecido por tales enfoques teóricos. Acha descarta ver el arte como una fuerza irracional, ni al artista como genio, ni a la obra como una respuesta trascendente y única, etc., de ahí que plantee y ejecute una línea de trabajo condicionada por lo social y el sistema del arte como parte de estructuras mayores que contiene el arte.

En su labor como crítico se hace patente esta necesidad de llevar a la crítica a un territorio más real, en donde se convierta en instrumento racional. Incluso en sus comienzos, el uso de formalismos como método de análisis tenía como una de sus funciones alejarse de lo literario y centrarse en la materialidad de la obra por medio de la descripción. Ya más adelante esa necesidad racional —por llamarla de alguna manera—, aplicada a las artes visuales y a la visualidad en general, se torna una concepción más madura que le llevará a iniciar un razonamiento del instrumento mismo, la crítica, principalmente, con su llamamiento a una crítica activa como propulsora de teorías. Propuesta en la que persiste su interés por el estudio de la obra, pero ya dentro de su contexto sociocultural.

Sus textos fungen como medios para instar a otros profesionales a la producción constante de conocimientos científicos: única vía de conocernos a nosotros y comprender los fenómenos socioculturales que nos rodean. Se queja constantemente de que el pensamiento lógico-racional, la formulación de

cuestiones teóricas y de conocimiento científico no son muy apreciados, ni cultivados⁵⁶ en América Latina y, por lo tanto, se carece de tal formulación.

No obstante, tampoco es lícito pensar que propone una aproximación a estas disciplinas de una forma enteramente racional, dada la relación que establece entre ellas y las ciencias. Observamos que, a pesar de su convicción sobre la carencia en América Latina de un pensamiento científico, será un gran estudioso de la sensibilidad, la creatividad y demás componentes del acto artístico y analítico a distintos niveles.

Se ha señalado su artículo de 1977, «Hacia una crítica de arte como productora de teorías», como bisagra entre su labor crítica y la teórica. Si bien puede leerse de este modo, desde principios de la década de 1970 ya se detecta una postura crítica muy acusada sobre las necesidades del arte de la región, que se manifiesta en textos de gran contenido teórico, en los que empieza a mostrar y a situar sus preocupaciones y las soluciones que cree pertinentes al respecto. Según Juan Acha (1979: 136) «hoy podemos distinguir los siguientes objetivos del pensamiento en cuanto al conocimiento del arte», cuya materialización comprende una —o dos— de las disciplinas que forman parte la teorización del arte. Son éstas las que concretan los objetivos y le otorgan sentido dentro del entramado del sistema artístico. Estos objetivos y disciplinas son los siguientes:

- 1.- Estudiar y conocer las relaciones estéticas con la realidad dominante en la colectividad, acciones que serán abordadas por la estética
- 2.- Estudiar y conocer la sucesión histórica de obras de arte y sus autores, por la historia del arte
- 3.- Estudiar y conocer las estructuras de las obras y las causas y efectos de su producción, distribución y consumo, por la teoría y la crítica del arte
- 4.- Estudiar y conocer la exhibición y difusión artística con técnicas y finalidades, por la museografía

⁵⁶ A veces esta crítica la realiza con mucha frustración. Sensación que es palpable incluso en sus últimos libros.

Sin duda, sobre estos cuatro objetivos desarrolla su prolífica obra bibliográfica nuestro autor, pero también su práctica y ejercicio profesional en sus casi cuarenta años de carrera en el arte. No olvidemos que fue coordinador del MAM, trabajo donde el discurso museográfico fue parte de sus tareas; asimismo empleó la Historia del arte, aunque se haya negado siempre a ser catalogado como historiador; y en los noventa sí se declararía «estetólogo» por su interés en el estudio de la subjetividad estética de la región. Por tales motivos, podemos afirmar que nuestro autor incursionó en las cinco disciplinas para el conocimiento del arte que materializarán los cuatro objetivos que él mismo propone. Y es que estas disciplinas no se encuentran aisladas en el sistema del arte, todo lo contrario, se interrelacionan y complementan para la concreción del conocimiento artístico, entre ellas, y asimismo con otros sistemas de producción de pensamiento (Ibídem). Pero, como se ha dejado constancia a lo largo de estas páginas y seguiremos profundizando en las siguientes, su objetivo general es el tercero de los que señala, por esa razón tanto la crítica como la teoría del arte serán las disciplinas predilectas en su trabajo. Ambas son los medios que utiliza para elaborar su poética sobre el arte y también sobre ellas mismas como disciplinas: una suerte de metacrítica y metateoría que ayudan a potenciarlas como instrumentos, para llegar a tal conocimiento y así, conseguir su finalidad.

A.- Propuesta crítica: la crítica de arte y sus alcances

En reiteradas ocasiones hemos referido la visión de nuestro autor en torno a la crítica de arte como disciplina, a su historia dentro de la región y el continuo llamado que hace para que ésta deje de ser un epígono de la literatura —a pesar de que en ocasiones la señale como modelo—. Acha considera que «el pensamiento plástico se independiza del literario y trata de superar las limitaciones de la historia del arte. Surge la crítica especializada (1950-1975): aquella en posesión de las teorías que explican la existencia y las transformaciones del arte contemporáneo» (1979a: 52). La crítica actualiza en este proceso sus métodos y parece divorciarse del legado literario que tanto pesa a los especialistas. Pero a pesar de los avances, en América Latina la crítica de arte sigue atada a los dictados «de los centros mundiales del arte» y

le falta posicionarse frente a lo que es y a su función para la plástica.

Si utilizamos su propia afirmación para definir su desarrollo profesional en torno a la crítica, podemos decir que él es uno de los primeros críticos de arte especializados de la región, ya que inicia su labor en 1958 y va desarrollándola a lo largo de los siguientes años. Pero de lo que no cabe duda es de que es uno de los que más la estudia como una disciplina necesaria para las artes visuales latinoamericanas en esa época; por eso no es ajeno a su situación: la crítica de arte atraviesa la misma crisis del arte y del pensamiento mundial y, ante esto, se produce una urgencia en la producción crítica y la crítica del instrumento de discernimiento en sí y de la crítica como disciplina, ya que el pensamiento crítico será el aliciente idóneo para enfocar y transmutar dicha crisis (1974i: 8). Acciones, la producción crítica y la crítica de la crítica, que serán parte de la solución o, por lo menos, vías o medios de los que dispone el individuo para entender y encauzar los constantes cambios a los que se ve sometido. En esta necesidad de «criterio» surge también la de impulsarlo, la de utilizar así los medios cognoscitivos a su alcance. En este aspecto radica, sin duda, el origen de su interés y consiguiente ejercicio profesional de la teoría del arte. En todo caso, mejor preguntémonos antes ¿qué es la crítica de arte para Juan Acha? y ¿hasta dónde llega su utilidad como instrumento de conocimiento y de comunicación de la práctica artística?

Con su estudio metacrítico, también con la crítica de arte y su ejercicio, nuestro autor desea hacer y promover una nueva crítica —o una crítica según su propio criterio—, remarcando lo que ésta debe ser como disciplina. Si en sus comienzos escribe una crítica formalista por su interés en diferenciarse de la crítica hecha por literatos en su Perú natal, ya a partir de los procesos de cambio de paradigma que experimenta la sociedad mundial y el arte planteará la necesidad de que la crítica sea más que un nexo entre público y obra: se convierta en un vehículo de pensamiento sobre el arte. Si vamos a una conceptualización de lo que es la crítica de arte, según algunos textos de nuestro autor podemos encontrar que se trata de «una actividad cultural con sus causas sociales e ideales —finalidades— que alcanzar, ya que su práctica —aquí y en cualquier parte— pertenece a la naturaleza humana y nada

podemos hacer para evitar que existan críticas malas y abusivas, retrógradas e inoperantes» (1974i: 8). Aunque Acha proclama la conceptualización, el raciocinio, etc., no es muy hábil a la hora de delimitar conceptos, incluso uno tan usado por él como lo es el de la crítica de arte. Él es más diestro al apuntar las necesidades, objetivos y demás características que, como disciplina, la crítica debe considerar para alcanzar una función óptima dentro de las artes de la región. En este sentido, afirma que «la crisis que afecta a la crítica de arte es interna y de orden intelectual: sus herramientas han devenido ineficaces para analizar e inteligir [*sic*] lo sustancial de las expresiones de las últimas generaciones de artistas» (9-10). De esta manera, su aproximación a la crítica de arte como disciplina parte de su necesidad de «renovarse, cuestionando sus bases, medios y fines» (12), es decir, una metacrítica.

Una de las finalidades que Acha plantea para la crítica es la de activar el espíritu crítico del público, debido a que «hoy no hay nada que definir y que interpretar en la obra de arte, en la medida en que las definiciones e interpretaciones son incontables —nada fijas— y las valoraciones relativas» (1974aj: 14). Considera que para lograrlo se debe apelar a la descripción crítico-artística que «se caracteriza por ser una operación conceptual y cargada de experiencias e intereses visuales» (15). Pero Acha también cree en la intuición dentro de este proceso, ya que «si el crítico reflexiona sobre lo percibido y entendido lo hace con el fin de establecer las aportaciones que, al mundo del arte, realiza la obra y comunicárselas al público mediante palabras; aportaciones en las que, por lo demás, se combinan lo intuitivo y lo razonado del artista, autor de la obra criticada (1975e: 18). Entonces, si la intuición es parte del proceso de creación, lo es a su vez de la obra y del proceso comunicacional que establece con el público y, así, con el crítico, que será el público especializado. Un crítico que emplea la intuición como parte de su oficio, ya que «constituye un complemento de los conocimientos racionales (...) [es] un reflejo condicionado por los conocimientos discursivos y lógicos; o si se prefiere, un proceso irracional —confuso— de los conocimientos, de la lógica y la razón» (19). Estas afirmaciones son recogidas en artículos de 1974 y 1975, en los cuales no apela a la semiología como enfoque de la crítica, sino al estudio de los signos, de lo cuantitativo, ubicando la obra en su espacio y

tiempo real, dándole al público la información suficiente para que sea él mismo quien proponga sus propias lecturas de la obra. En estos mismo textos busca educar sobre lo que es la práctica de la crítica de arte, lo que ésta debe tener en cuenta, su función y ejecución en el territorio latinoamericano.

En 1979 dirá que «esta rama de la investigación artística es la más practicada y la más antigua en el ámbito cultural latinoamericano». Los escritores incluso empezaron a practicarla antes de tener «estudios histórico-artísticos y de estética, sin contar que desde 1945 se ha ido demandando cada vez más por medios masivos» (1979: 151). De esta manera resalta las modalidades más comunes de esta disciplina en la región: A) la cronista «que juzga y comenta obras recién nacidas sin análisis ni fundamentaciones», es decir, el periodismo; B) la impresionista, juicios poéticos, subjetivos y personales bien escritos, pero que no cuestionan la base teórica del arte; C) la especializada, más moderna y de reciente aparición (Ibídem). Como podemos intuir, su interés está en la crítica especializada; sin embargo excluirá la académica —aquí se refería más a academias de arte que a la formulada en las universidades— y la técnica, que considera que sólo el artista es capaz de poder criticar las obras y se centra en elementos formales, exclusivamente (152). Pero su preocupación está, no en la taxonomía de la crítica, sino que se sitúa en la no existencia de propuestas propias de la región a pesar de contar con críticos interesantes. Asimismo es consciente de que, como disciplina profesional, es reciente, por lo que no podemos ser muy exigentes con ella. Lo importante de la crítica es producir ideas y, para ello, es vital dar «un giro», referido esto tanto para la latinoamericana como para la internacional. La producción de ideas «es decisiva, pues al aplicar los conocimientos de la estética, historia y teoría del arte en el estudio de las obras, nuestra crítica ha de generar ideas de acuerdo con las novedades de ésta y con los intereses colectivos; ideas que irán a retroalimentar sus fuentes» (Ibídem). Pero ¿por qué faltan? Acha localiza dos como las causas de esta carencia: la ausencia de obras de arte con rupturas raigales y la falta de una teoría de arte que produzca ideas (152). Una panorámica que nos muestra una suerte de callejón sin salida, ya que la solución de la problemática parece estar en la problemática misma.

Siguiendo esta última premisa, deseamos retomar al texto que publicó en 1977, en torno a la crítica de arte como productora de teorías. Un texto antológico dentro de la historia del arte de la región y que, sin duda, ha sido uno de los más conocidos y reseñados de nuestro autor. Y no es en vano, ya que en él expone los problemas de la disciplina y los retos de la misma, dentro de toda la conmoción internacional que se vive y afecta a las artes de América Latina.

En él comienza cuestionando justamente la falta de concordancia entre la producción artística y la crítica. Considera que, si bien no se produce un gran número de obras excepcionales en América Latina, la producción artística tiene un buen ritmo, con obras interesantes y artistas válidos, muchos de los cuales han sido reconocidos en el extranjero, por los centros mundiales que comandan el poder artístico. Pero, a diferencia de la producción visual, la crítica de arte parece no poder acceder a formular un criterio acorde con ellas, debido a una carencia metodológica, de enfoque y de adaptabilidad frente al entorno movedizo del arte; relacionado todo ello con el cambio que se ha generado y la inoperatividad de los instrumentos tradicionales que ésta sigue manejando. La crítica está empleando vías caducas para acercarse a objetos que se han alejado ya de este «criterio»⁵⁷, no responden a ellos. Una de las soluciones que plantea pasa justamente por hacer un cambio de enfoque y tomar «el sistema artístico-visual [que] forma parte de un todo: la producción cultural» (1977: 40), con ello, tanto la obra como el creador dejan de tener la importancia excesiva que se les ha dado hasta entonces. A partir de aquí «cabría tomar al sistema de producción por el verdadero sujeto del arte no únicamente de la mayoría de las obras [las que son menos innovadoras y continúan el sistema], sino también de buena parte de la legítima creación, subvertidora radical del sistema y conmutadora del curso de éste» (42). Es decir, si el arte se incluye dentro de un sistema mayor, el crítico tiene las herramientas preceptivas y metodológicas de otras áreas de conocimiento, lo que también proporcionará un criterio, quizá, más local —o regional— al cual

⁵⁷ Tal y como es su significado, Acha utiliza el concepto de «criterio» como el modelo, la metodología o enfoque desde el que se sitúa el crítico para realizar su análisis crítico y con este criterio de la obra de arte.

responde la obra. Y es que observa que la crítica dentro de este proceso es insuficiente para acercarse a su objeto de estudio, por carecer de las herramientas necesarias. Puede utilizar las otras disciplinas de la investigación artística —la historia del arte, la estética, etc.— pero esto no será suficiente, debido a que se ha anclado en el pasado, lo que podemos traducir como que ésta ya no da respuestas a las obras del presente (Ibídem). También la teoría del arte sale a relucir como una de las posibilidades para la crítica, pero Acha tiene dudas al respecto, debido a la confusión que se produce con la estética, que resulta un nuevo problema en la actualidad. Por tal motivo, cuando destila un poco su visión acerca de la estética y de la teoría del arte, entiende que la primera está saturada por la preocupaciones metodológicas que tiene alrededor y que son el «resultado de la necesidad de salirse del sistema de producción de obras e ir en busca de nuevas relaciones del arte» (45); y además posee los diversos errores ante los cuales se debe estar prevenido: psicologismos, teoricismos, etc. Por su parte, la teoría del arte «toma el sistema de producción como una parte solamente del fenómeno estético» (Ibídem). A él no le vale que la teoría sea tratada como un «epifenómeno» de la obra de arte, u otra rama colateral de la investigación artística, y para ello apela a «la dicotomía teoría-práctica que conlleva cualquier creación cultural» (Ibídem). Dicotomía que va a ser clave, tanto para comprender la relación entre la creación artística, entendida como práctica, y su componente teórico, debido a que el artista también maneja un corpus teórico que utiliza a la hora de elaborar una obra. También igualmente es relevante para la crítica de arte, ahora vista como una parte práctica de componente teórico del arte, en la medida en que es la realización de una serie de poéticas que se aplican o deberían aplicarse en el análisis, en el estudio crítico de un determinado objeto artístico.

Acha sigue proponiendo una salida para la crítica de arte en el mismo texto y no la encuentra en la historia, por estar centrada en el pasado, ni tampoco en la teoría, porque el sistema de producción —teórico— vigente no arroja luz sobre las rupturas actuales del arte. Parece que las disciplinas de teorización del arte no son adecuadas para esta labor. Entonces ¿cómo se supera esta crisis? Y «¿qué le queda a la crítica de arte? Especialmente en una América Latina, donde abundan los críticos y son inexistentes la teoría del arte

y las obras de verdadera ruptura» (1977: 45). Una posibilidad, a la que ya hemos hecho mención y calibrará su propuesta, es la realidad, pero ¿cómo se llega a ella? «Creo que a nuestra crítica no le queda sino alejarse del arte y volver a sus inicios [...] si desea superar la actual crisis occidental del sistema de producción de arte y desea llevar a éste por los caminos de la realidad latinoamericana» (45-46). El retorno a sus inicios, «cuando ella fue asimismo creadora de teorías, en la misma forma en que la crítica literaria es así mismo teoría de la literatura. La crítica del arte nace como derivación de la literatura y por desgracia en muchas partes es tomada como otro género literario. Mas desde hace tiempo está situada entre la ciencia y el arte, en tanto evalúa la obra y la razona mediante conocimientos especializados, después de poner en acción la intuición y la sensibilidad para captarla vivencialmente» (46). Vamos a obviar la constante alusión a los parámetros literarios para acercarnos a los artísticos, porque si los vemos éstos dentro de la totalidad de su obra, resultan un tanto contradictorios y su revisión no aporta a la materia que estamos tratando.

Así, tenemos que hay que tornarse hacia la ciencia, el razonamiento que, sin apartarse de la sensibilidad y de la intuición, pueden trazar el camino para una crítica efectiva dentro del terreno movedizo sobre el que se construyen las artes visuales contemporáneas. Unas artes que, al enfocarse o ampararse en la realidad de la región como contexto de análisis, deben utilizar los recursos intelectuales necesarios para poder analizar las obras dentro del sistema artístico, y no simplemente por su valor estético o el gusto del crítico — o intereses comerciales o ideológicos—. Esta es la función de

nuestra crítica, de nuestros críticos una vez que ellos hayan pasado de conocedores del arte a productores de conocimientos artísticos (...) [porque] hoy más que nunca en América Latina (...) [se] necesita producir teorías eficaces para transformar y nutrir nuestras aspiraciones. [...] las teorías nos dan a conocer nuestra realidad y sus posibilidades de cambio y no habrá hombre latinoamericano sin antes gestar nuestra autoimagen mediante teorías, como tampoco habrá cultura ni arte latinoamericano sin teorías sobre nuestra realidad cultural o nuestras realidades sensitivas (1977: 49).

De esta manera la crítica debe volver de forma razonada a la filosofía, vía

estética moderna, y apelar al instrumental más progresista del pensamiento occidental: «tomará por objeto de la investigación artística el conocimiento de nuestra realidad sensitivo-visual y sus correspondientes necesidades artísticas, para de esta manera redefinir el arte con realismo y sentido crítico» (49-50).

En este artículo de 1977 se observa claramente cómo su preocupación metodológica se confunde con la temática y viceversa. Es un texto en el que vemos el complejo proceso por el que atraviesa el arte, la visualidad latinoamericana ante los embates de la contemporaneidad mundial y cómo nuestro autor busca las soluciones en los distintos niveles que estos problemas se presentan. Es decir, es una coyuntura que tiene que ver con el método, los discursos y las disciplinas a utilizar para afrontar los problemas *de facto* —los estructurales, temáticos, etc.— y que, en su caso, ven en el eclecticismo, en la fusión de enfoques y en el cambio mismo, la alternativa más acertada.

En otro texto de la misma época⁵⁸, Acha insiste en su idea sobre la crítica como productora de teorías «nuestra crítica, por tanto, se resiste a continuar siendo un mero instrumento del prestigio de los artistas y de los intereses del comercio del arte, para tornarse en productora de teorías» ([1979a]1994: 53). El primer paso de nuestra crítica es tomar conciencia y organizarse funcionalmente, «pues la más simple división técnica del trabajo artístico: separar la producción de objetos por un lado y la producción de teorías por el otro, para luego señalar su mutua dependencia». La división técnica del trabajo, propuesta marxista donde las haya, ayudará en la organización y organicidad del sistema artístico que, para conseguirlo, deberá cambiar la visión del arte como sucesión de obras y artistas y «lo conceptuará como el fenómeno sociocultural que en realidad es y en el cual la teoría y la práctica se complementan constante y recíprocamente» (Ibídem).

Acha se apoya en Frederico Morais cuando el brasileño dice que hay

⁵⁸ El artículo fue publicado en 1979 pero, por referencias presentes dentro del mismo, parece haber sido escrito en 1976. Si fuese así, sería previo al que siempre se ha inscrito como inaugural de su propuesta: «Hacia una crítica del arte como productora de teorías» fechado en 1977. Pero eso ya tiene que ver con los procesos editoriales a los que se ve supeditado todo texto y que muchas veces son ajenos al autor y a sus intenciones.

tres nuevos comportamientos en nuestra crítica: 1) haber descubierto Latinoamérica; 2) recurrir a referencias político-sociales y 3) cuestionar las vanguardias internacionales. Desde aquí, el peruano plantea a su vez tres necesidades: 1) la latinoamericanista; 2) la división técnica del trabajo artístico en producción de objetos y producción de teorías y 3) la consecuente urgencia de teorizar nuestra realidad artística para poder transformarla con conocimientos de causa, medios y fines. Por lo tanto «dicha teorización es la que justamente exige la fusión de la crítica con la teoría del arte y la consiguiente separación entre el artista y el investigador de arte» (ACHA, 1979: 54).

En 1992 Juan Acha publicará *Crítica del arte* que, como su título, indica es un libro centrado en la crítica de arte, una especie de manual para principiantes, estudiantes y jóvenes profesionales, debido a que propone una didáctica y práctica de la disciplina. Pero también es un libro que se construye desde la experiencia de su autor, desde sus ambiciones para la crítica en suelo subcontinental, de sus carencias, pero también de las posibilidades que ésta brinda al arte y a la sociedad. Para ello se adentra en el contexto histórico, teórico, abordando posturas que le son necesarias a la crítica y, por supuesto, proponiendo sus propios criterios para una crítica del arte.

Si en los años setenta llamaba a una crítica como productora de teoría, a inicios de la década de 1990 tendrá conciencia sobre la importancia de los conceptos dentro de la crítica moderna, debido a que el último cambio que dio la crítica y que se mantiene hasta nuestros días se produjo en la segunda mitad del siglo XX, cuando se aleja de la literatura para abordar aspectos más conceptuales. Asunto que nuestro autor considerará tardío, ya que el arte lo había hecho en 1917 con los *readymade* de Marcel Duchamp (1992: 14). Parece ser que a un arte conceptual corresponderá una crítica conceptual, y, sirva la afirmación de Acha como una certeza que es común en el arte del siglo, el componente intelectual siempre estará presente, en ocasiones primando sobre el sensorial. Recomendación de experto: «es obligatorio enfocar, en toda la crítica que escribamos, los problemas conceptuales» (15).

De esta manera, la crítica debe ser tomada como un «fenómeno sociocultural que se concreta en actividades propias de las ciencias sociales y en las necesidades de un hombre que ha perdido confianza en sí mismo y que busca imperativos o guías» (ACHA, 1992: 32). La necesidad sirve como razón de ser de una disciplina que se entiende como guía, brújula de un individuo minimizado individual y socialmente, tal vez por las excesivas influencias que experimenta, pero que, en todo caso y, en especial, en el arte contemporáneo en una zona como América Latina, sin duda necesite asideros externos para poder establecer una comunicación con la obra de arte.

Acha es enfático, persistente y, muchas veces, muy reiterativo con sus postulados. No sabemos si es porque observa que con el paso de los años, a pesar del trabajo de muchos profesionales de la región, las malas prácticas no dejan de sucederse. En todo caso, casi siempre que habla sobre la crítica de arte niega y evita —y por tanto, quiere que se haga lo mismo— un uso de la disciplina como medio de comercialización de determinado artista, obra o tendencia, lo que él llama la «vedettización» del artista, que es cuando «los artistas plásticos se benefician hoy del ascenso social que tuvieron sus colegas en la cultura occidental y sacan partido de la mitificación con que esa cultura rodeó el arte, llevándola al actual vedettismo» (1979: 66). El artista no llega solo a dicho «estado», la crítica de arte contribuye a ello. Cuando esto ocurre la crítica no ha sido ejercida según el ideal profesional y los parámetros que propone el crítico latinoamericano. Deja de ser una disciplina seria, especializada, pasando a convertirse en panfleto publicitario que postula las ventajas, maravillas y «genialidad» de determinado creador y su obra.

Ante esta necesidad el crítico debe responsabilizarse. Le conviene estar al día de lo que ocurre en el arte, nacional e internacionalmente, y desarrollar la autocrítica. Será ésta una de las características más adecuadas, que le permitirá interactuar con un medio diverso y en constante búsqueda, en un mundo cambiante y, así, renovarse (ACHA, 1992: 32).

La crítica, para este crítico y teórico latinoamericano, resulta ser la herramienta idónea para el análisis de las obras recién producidas en la

sociedad (1981; 1984). Es decir, sirve para poder desgranar el valor de creaciones actuales, contemporáneas, porque ofrece la posibilidad de un análisis casi sincrónico de la obra y su publicación periódica en medios impresos —y ahora en digitales— hace que sirva de intermedio ideal entre el sistema del arte —cristalizado en una obra o exposición— y el público general. Siempre y cuando el crítico se responsabilice con su oficio y con su función dentro del sistema y promueva una crítica conceptual —denostada por el periodismo— en la que pueda trazar un juicio razonado, justificado en torno al valor de la obra como parte del fenómeno social del arte. Ser capaz de vislumbrar, si las hubiera, las innovaciones que plantea para el arte, con una conciencia que equilibre lo local con lo internacional, la tradición y la contemporaneidad, entre otros elementos, sería lo idóneo para el arte de la región.

B.- De la necesidad de teorización a la teoría del arte

Consciente de la necesidad que atraviesa el arte debido a sus carencias preceptivas en suelo subcontinental y consecuente con su propio llamamiento sobre teorizar en la región, Juan Acha se autoimpone el trabajo de hacerlo y, aunque podemos rastrear este ímpetu en sus artículos, será en sus libros donde mejor exprese su nueva faceta profesional. Obras en las que materializa ese ímpetu en torno a la teoría del arte y su propuesta teórica sobre el arte latinoamericano en sí.

Desde páginas atrás venimos señalando el interés del crítico latinoamericano por redefinir el arte de América Latina y los distintos elementos que forman parte de él. En su búsqueda para conseguir sus objetivos, las circunstancias lo van llevando a la disertación teórica, que se convertirá en el medio idóneo para comenzar dicha redefinición del arte, tal y como pretende en primer lugar.

Como herramienta de trabajo, la teoría deriva de otro tipo de proceso en su evolución profesional, por lo que llegará a ella posteriormente. Sin embargo, al igual que hace con la crítica de arte, además de utilizarla o ejercerla en sí,

aporta un acercamiento a ella desde un razonamiento sobre lo que significa en cuanto disciplina y cómo debe ser asumida la misma. Una suerte de metateoría, al igual que hizo con la crítica, pero, a diferencia de ésta, no llevará al estudio y análisis del instrumento en sí, sino a su necesidad de utilizarlo y su llamamiento a hacerlo. La visión sobre la teoría, derivada de su búsqueda, se centra en la necesidad que tiene de su uso para conseguir sus fines, en la medida en que la crítica, incluso la productora de teorías, se hacía insuficiente para abordar los distintos elementos con los que se encuentra en su objetivo de redefinición de las artes. En su acercamiento a la realidad desde el arte, nuestro autor se topa con discursos visuales que obedecen a sensibilidades diversas en este territorio complejo y plural, en el que se mezclan la historia, el colonizaje y otros procesos más actuales. Ante este panorama, la teoría se constituirá en su mejor vía de disertación y expresión, ofreciendo alternativas a los problemas de las artes visuales de la región⁵⁹.

Acha no acepta la falta de interés por la teorización, le apena el estado de ésta en América Latina. Reconoce el esfuerzo de algunos profesionales para subsanar la carencia preceptiva, pero le sigue pareciendo insuficiente, debido al área profesional de su interés y al enorme territorio que le ocupa. Así mismo, parece inconforme ante la extendida creencia de que la teoría sea ajena al arte, que se desarrolle de forma totalmente paralela al mismo y que no se le considere inherente a él. Por tal motivo, propone (1979) el estudio del binomio teoría-práctica como uno de los engranajes más importantes del sistema de producción artística. Para él, el trabajo del artista ya contiene ambos procesos cognitivos, lo que llama «las prácticas manuales y sensitivo visuales», que están en dicho sistema en interdependencia con dos clases de teorías: 1) las ideas artísticas según las cuales el productor ajusta sus procedimientos empíricos y 2) el cuerpo de teorías que él construye o suele construir. Es una doble teorización, una interna del sistema y otra(s) externa(s),

⁵⁹ También utiliza la historia del arte para ubicar el contexto de los últimos cien años de dichas artes, pero lo hace para dar cuenta del proceso por el que atravesaron y, así, poder hacer entendible al lector esa actualidad, el preciso presente desde donde hace la enunciación y desde el cual ubica el interés de su trabajo. Sin contar, tal y como se ha dicho, que Acha no se consideró nunca historiador, pero sí crítico y teórico de arte, de ahí que sean las dos disciplinas que más lo identifican como profesional, las que más ejerció y las que utilizamos y estudiamos en esta investigación.

que se generan en las ciencias humanas del arte y que inciden en la producción por distintas vías: una directa de los productores y otra indirecta de los consumidores que las adoptan: «Esta teorización última nos interesa en especial pues comprende el análisis de cada uno de los sistemas de producción de teorías artísticas (estética, historia, teoría y crítica del arte, más museografía) y sus relaciones con el sistema de producción plástica y la distribución y consumo de sus productos. Y es que la producción de teorías es también parte constitutiva e importante del fenómeno sociocultural del arte» (81). En esta referencia se hace evidente, por un lado, la importancia de la teoría en todas las facetas de la producción artística, incluso en la creación plástica, al igual que por su presencia en todos los elementos constituyentes del sistema del arte, especialmente en su segunda vertiente, en la cual se sitúa como crítico y teórico de arte. De esta manera, están las teorías que se utilizan en el análisis o en la recepción de la obra que, a su vez, son producidas, o deberían serlo, por los profesionales implicados en el sistema. Es decir, para Acha tanto críticos como teóricos, y demás implicados en el sistema del arte, son agentes activos de producción y, por lo tanto, en la transformación del sistema en sí.

Teorizar es una actividad indispensable para el sistema del arte y clave para cualquiera de las innovaciones, modificación, en fin, evoluciones y cambios que se produzcan en él. De ahí su puesta en valor. En su obra, la importancia de las imágenes artísticas en el conocimiento de la realidad es evidente para urdir y producir cualquier cambio social; además en una sociedad nueva la innovación⁶⁰ parte de lo viejo. El arte es un buen medio para transmitir ideas y, en el caso del subcontinente, para «la propagación de conocimientos de nuestra realidad y de autoconocimientos» (ACHA, 1979: 112). Son dos los problemas que plantea en este sentido: 1) conocer la realidad latinoamericana mediante el arte y 2) teorizar el arte según nuestras necesidades cognoscitivas. Ambos son difíciles de solventar y Acha lo señala abiertamente cuando afirma que «esta complicada dialéctica de teorizar es la que, por lo demás, origina las paradojas que con facilidad afloran en toda discusión pública sobre el arte

⁶⁰ En Acha, al igual que en muchos otros teóricos del arte, la obra de arte debe tener un componente innovador para poder incidir en su sociedad.

latinoamericano» (113). A pesar de esto, debemos conocerlo sensitivamente y luego teorizarlo o verbalizarlo, interrelacionar teoría-práctica que, en ese momento, no se ejerce, porque «[...] para poder crear tales modelos aún nos hace falta una teorización latinoamericanista de nuestra realidad y del arte [...] tenemos todavía por delante adquirir la capacidad de poder darle a la teoría el verdadero significado que tiene en toda práctica» (Ibídem). En este texto de 1979 el carácter marxista es patente, pero aparte de su metodología, se resume la visión de Acha sobre la teorización de la plástica de la región y la manera cómo ésta se debe hacer, incluidas las paradojas que en sí contiene en el territorio latinoamericano y que le afectarían. Es importante e imprescindible que ambos elementos, práctica artística y su teoría, se equilibren en el territorio latinoamericano, sobre todo el teórico, porque significaría que la elaboración de presupuestos cognoscitivos sobre la realidad y el arte, lo que es determinante, ya que éste parte de dicha realidad y por medio de él se puede posibilitar el cambio y transformación de la misma.

Con esto, plantea la deconstrucción del binomio teoría-práctica y sus relaciones dialécticas con el fin de diferenciar la producción empírica y la producción de teorías: «Pasaremos así de la teoría y de la práctica como productos a la producción mental de teorías y a la empírica de objetos y procedimientos», es decir, desea verlas como procesos productivos y no como productos (ACHA, 1979: 81). Y es que «debemos conocer o, lo que es lo mismo, teorizar las realidades que nos urge transformar, creando nuevas prácticas para ello» (82). El cambio de función de producto a proceso, tanto de la teoría como de la práctica, resulta interesante y organicista, en la medida en que ello facilitaría el análisis constante de los procesos visuales en un momento tan cambiante.

Acha define a la teoría del arte a través del propio verbo “teorizar”, considera que busca «estructurar racionalmente conocimientos de la realidad, que no necesariamente tienen por objetivo la producción de conocimientos científicos propiamente dichos» (1979: 86), o modos de conocimiento que produce la obra de arte (86), es decir, también «la obra de arte es susceptible de producir conocimientos sensitivos de la realidad y nuevos modos de conocer

la realidad (de verla y de sentirla)» (86). Tal vez ocurre que con la teoría se vuelve tautológico, como si con esa insistencia en la necesidad teórica llamase a teorizar y el instrumento se convierte en contenido, en conocimiento. Este uso de los términos resulta, en ocasiones contradictorio. Por tal motivo, llama la atención que el autor utiliza la teoría y la acción de teorizar en el mismo sentido que emplea términos como «conocer» y «conocimiento». Para él ambos usos, verbos y sustantivos, son empleados como sinónimos, y sus significados resultan homologables. Al proponer que para conocer nuestra realidad hay que teorizarla o, lo que viene a ser lo mismo, teorizarla es conocerla, plantea una de las ideas más sugestivas al respecto, aunque, como idea, entraña la quimera de su realización. Y es que, según la RAE, entre otros significados, **conocer** significa: «1) Averiguar por el ejercicio de las facultades intelectuales la naturaleza, cualidades y relaciones de las cosas; 2) Entender, advertir, saber, echar de ver; 3) Percibir el objeto como distinto de todo lo que no es él». Mientras que **teorizar** significa: «Tratar un asunto sólo en teoría». Del primer verbo hemos expuesto tres significados, mientras el segundo sólo tiene un significado. Esto nos lleva directamente a buscar qué pasa con «teoría». Teoría, según la RAE, es: «1) Conocimiento especulativo considerado con independencia de toda aplicación; 2) Serie de las leyes que sirven para relacionar determinado orden de fenómenos; 3) Hipótesis cuyas consecuencias se aplican a toda una ciencia o a parte muy importante de ella». Ante este despliegue conceptual, podemos interpretar, por el significado mismo de estos términos, la contradicción que se deriva de su aplicación y usos. Una utópica posibilidad sobre la que Acha instaura su labor, su teorizar para conocer. Y es que conocer contiene una totalidad y posibilidad real de tener o llegar a un «conocimiento» sobre determinada materia; sin embargo, teorizar ofrece acercarse de forma especulativa a una parte de ese todo. Como veremos, en ocasiones, en esta acción se extravía el objeto de estudio, el arte, la visualidad, América Latina... Y es que la teoría, aunque clave y determinante para el trabajo artístico y social en toda su amplitud, siempre nos ofrecerá una parte del todo que quiere abarcar. Es una vía, un camino, una elección entre varias. Pero, por lo menos, quiere procurar que se vaya produciendo el «conocimiento» de las partes que, tal vez, completen un todo.

No se puede dejar de estar de acuerdo con el crítico peruano-mexicano cuando revela la conciencia de que la suya es una empresa entre muchas otras que deben ser puestas a andar y que las teorías, son todas necesarias, ninguna absoluta, siempre cambiantes: son medios para el conocimiento, pero nunca el conocimiento en sí. Las distintas poéticas son indispensables para abarcar el arte de América Latina como fenómeno sociocultural, hipótesis de la que parte. Entonces todo su esfuerzo por teorizar conduce sólo a una vía, su vía, su propuesta o sus propuestas, según se vea. Pero, dentro de nuestra contemporaneidad, resulta un esfuerzo pionero por (en) proponer y conseguir una teoría latinoamericana del arte desde todos los elementos que consideró imprescindibles y que, de hecho, lo son.

Volviendo a la propuesta de Acha en torno a la teoría, encontramos que ella, aparte de para ser integrada dentro del trabajo del artista, le interesa para darle la importancia necesaria dentro de estas otras disciplinas que son parte del sistema artístico y su teorización; y que, debido a la división técnica del trabajo, de los cambios ambientales que vive el mundo artístico, son menester atender. Por tal motivo, además de entender la supremacía de la práctica sobre la teoría, resaltando que lo que importa en arte es producir arte, iguala el objeto de arte, obra, a otro producto del arte, la teoría o textos teóricos. Lo que no sólo parece lógico teniendo en cuenta el giro conceptual que ha dado el arte en el siglo xx, sino que se convierte en clave en el devenir del arte, debido a que las obras, para llegar a un proceso receptivo óptimo, necesitan de la intermediación de teorías e ideas que ayuden en dicho proceso:

[la] teoría denota ideas y conocimientos, pensamiento o razón, lógica o construcción intelectual de hechos (o realidades) [...] un producto o sistema de producción íntimamente ligados entre sí, con la praxis y la consecuente realidad. En el primer caso, entendemos la teoría como un cuerpo de ideas, conocimientos e imágenes, representaciones que puede ser empleado sistematizada o ingenuamente para penetrar en la realidad y conocer sus posibilidades de cambio, hoy radicales de preferencia (1979: 85).

Es esta formulación de teorías un elemento fundamental de la práctica

artística, aunque para él se debe diferenciar, porque «una cosa es la teoría y la práctica como productos y otra como procesos productivos» (ACHA, 1979: 81). Pero será siempre más importante la práctica porque ella es activa, lo que implica que tiene mayor posibilidad de transformación social, aunque toda actividad productiva implica una actividad, o lo que es lo mismo, una praxis. Tanto la producción de obras de arte como la de teorías es una praxis, y como tal, una actividad susceptible de transformar la sociedad.

Para Acha existe una diferencia entre los conocimientos científicos y el resto, al que llama «ideologías». Las ideologías son así: «mecanismos subyacentes, junto con otros, en toda práctica y teoría, transformación y conocimiento; ellas estructuran conocimientos y producen valoraciones que las innovaciones culturales alteran y amplían, reestructuran y revaloran, siendo también ideológicas» (1979: 96). Acotamos todo esto porque es imprescindible el conocimiento de la ideología como rectora del pensamiento de la colectividad, porque ésta es parte de su realidad. Así para él:

La teorización interna del arte, que propiamente incumbe a la semántica y pragmática sensitivo-visuales del sistema de producción plástica, no se suscita por generación espontánea ni por fuerzas endógenas y específicas del arte, tampoco por voluntad de los productores. Obedece a las teorizaciones de la realidad que en esos momentos desarrolla el pensamiento a instancia de las relaciones sociales de la producción material y de las fuerzas productivas de su colectividad. El arte, al fin y al cabo, no se teoriza a sí mismo: lo teorizan internamente lo productores como representantes, en principio, de las fuerzas progresistas o revolucionarias de la sociedad a que ellos pertenecen y de la cual son productos (1979: 133).

Para finalizar, debemos colocar a la teorización y sus productos dentro de las ciencias sociales, debido a que son éstas las que dotan de sentido y de razón de ser a este proceso y a su producción —mientras que los productos artísticos pertenecerán al fenómeno sociocultural del arte en sí—. Acha celebra que ya se haya salido del círculo que limitaba a las disciplinas teóricas de las artes y las constreñían a la literatura (1984: 191). Porque «Los teóricos echamos mano de los adelantos de las ciencias sociales para escudriñar mejor

cada uno de los componentes del fenómeno sociocultural que nos interesa estudiar y que aquí son las artes visuales» (2011: 11).

3.4.- Propuestas para un arte latinoamericano

En este apartado trabajaremos las propuestas teóricas y críticas elaboradas por Juan Acha en torno al arte latinoamericano. Aunque hemos nombrado algunas de ellas e incluso las hemos expuesto parcialmente a lo largo de los capítulos previos, haremos en la presente sección un acercamiento acucioso de las mismas. Nuestra intención no es repetirnos, sino estudiar los preceptos más importantes y sus aportaciones más significativas, de forma más organizada y con mayor profundidad. Si bien es complicada la concisión en un proceso investigativo que duró cerca de 25 años —si nos ponemos como fecha de inicio su vuelta a la escritura en 1970— y que giró alrededor de un mismo objeto de estudio, ya de por sí bastante complejo como el arte latinoamericano, no es de extrañar que en sus publicaciones veamos como nuestro autor elabora propuestas que después son ampliadas, reestructuradas, aclaradas o, incluso, descartadas, en textos ulteriores.

Han sido varios los ángulos desde los cuales nos hemos aproximado al pensamiento de Juan Acha: desde su contexto histórico, su biografía y los diferentes tópicos implícitos en cada uno de ellos. Ahora complementaremos nuestro trabajo con el abordaje de los preceptos principales sobre los que gira su poética. De esta manera, si en las páginas precedentes hemos sentados las bases contextuales, metodológicas y disciplinarias sobre las cuales el teórico latinoamericano construye su propuesta, a partir de aquí nos adentraremos en su aportación teórica en sí, en las contribuciones más significativas sobre las artes visuales de esa parte del mundo planteadas en sus textos. Como se verá a continuación, son diversas, sistémicas y profusas las vías que nuestro autor atraviesa para dar cuenta de un pensamiento latinoamericano sobre las prácticas visuales en la época en la que le tocó vivir y desempeñar su profesión. Decimos prácticas visuales, porque, si bien esta investigación busca aproximarse al estudio del arte latinoamericano según el pensamiento de Juan Acha, el crítico considera que el arte no será suficiente para trazar el estudio realista de la visualidad artística latinoamericana, debido a que la sociedad y el individuo están expuestos continuamente a estímulos visuales que se producen

en la realidad e inciden en su sensibilidad, de los cuales debe hacerse cargo el profesional que aborde los temas de arte y estética. En este sentido, el arte es apenas un pequeño estadio de estos estímulos, especialmente en América Latina, donde es practicado y consumido por una élite, mientras la mayoría de su población experimenta diariamente otros estímulos estéticos.

Una complejidad de aspectos, temáticas e influencias casi homologables con los cambios drásticos que se generaban a su alrededor, que incidirían en su estudio pero que, sin duda, son necesarios para estudiar su vasta producción editorial como reflejo de ese complejo objeto de estudio, abordado casi por primera vez como un todo que busca una articulación teórica y crítica. Y es que la obra de Juan Acha debe entenderse como un corpus fundacional dentro de la conceptualización del arte latinoamericano en una época como los años setenta —conceptualización que, aunque haya cambiado de enfoques, instrumentos y formas, sigue generándose en nuestra actualidad—. Vamos a revisar sus propuestas, especialmente las que son resultado de esa necesidad que él mismo siente por dilucidar los problemas de las artes de la región. Nuestro autor nunca dejó de buscar la solución a sus planteamientos, por medio de la elaboración de un pensamiento, crítico y teórico, que trataremos de organizar siguiendo las propuestas que consideramos más importantes y, por supuesto, las que él define y defiende con más vehemencia con el paso de los años. Sin descartar tampoco algunas otras que nos resultan de especial interés, a pesar de que las desechó o dejaron de interesarle.

3.4.1.- El arte como fenómeno sociocultural y la realidad artística

En *Arte y sociedad: Latinoamérica: Sistemas de producción* (1979) Acha sintetiza y organiza su planteamiento sobre un arte ajustado a la realidad circundante de la región. Para ello parte de un concepto ampliado de cultura en el cual se integran los tres sistemas de producción cultural presentes en la sociedad y que se encuentran en continua interacción: el científico, el

tecnológico y el artístico. Así, con una concepción ampliada del arte dentro del sistema cultural, lo que denomina «concepto culturológico [sic]», pretende encauzar el estudio social del sistema artístico. Esta idea base la completará en otro texto del mismo año, donde expone su deseo de estudiar el concepto de arte como fenómeno sociocultural, lo que significa que «las obras y los artistas importan tan sólo como partes —ni siquiera las más importantes de este proceso— de una totalidad de relaciones dentro de este proceso» (ACHA, 1979a: 209). Estudiar las artes desde este ángulo plantea distintas ventajas para nuestro autor. Por un lado, poder revisar las operaciones propias del sistema de producción artística, un sistema milenario y autónomo en sí, contribuyendo, a su vez, a ampliar la visión y el estudio de dicho sistema, porque «al conceptuar las artes visuales como sistema de producción cultural, resaltaré por su propio peso la importancia de las relaciones que mantiene la producción artístico-visual con los demás sistemas culturales: la tecnología, las ciencias naturales, las sociales y las otras artes» (1979: 16). Por lo que se hacen patentes las actividades del sistema: la producción, la distribución y el consumo. De esta manera, liga la producción con la distribución y ésta con el consumo. Y al consumirse, el arte incide en las relaciones sensitivas del receptor con la realidad. Por otro lado, al revisar el sistema históricamente damos cuenta de la importancia social de la cultura y con ella de la utilidad social del arte —que será una de las finalidades que Juan Acha profesa en torno a lo artístico—. Entonces se trata de revisar el arte como parte de la «producción cultural» y, visto así, implica que debe producir innovaciones, en su caso artísticos-visuales, «porque el ideal de todo sistema de producción cultural consiste en innovar, corregir o ampliar no sólo la cultura en su sentido antropológico, o sea, como reunión de bienes heredados de consumo establecido, sino también los mismos sistemas de producción» (17).

Como podemos ver, son varias las ventajas del enfoque sociocultural del arte, y es una de las que más le interesa la revisión de las relaciones entre teoría y práctica —o conocimiento y transformación—, debido a que «estos sistemas [que] nutren la producción y el consumo artísticos y que completan el fenómeno sociocultural obedecen a la división técnica del trabajo artístico;

división que apenas hoy se inicia en América Latina, rompiendo el viejo monopolio del artista» (1979: 17). El dotar de importancia a otras áreas del conocimiento del arte es una característica que destaca en la propuesta de nuestro autor, tal y como hemos podido ver, no sólo porque son las disciplinas que él mismo ejerce y, por lo tanto, empodera en beneficio de su oficio, como podríamos pensar, sino también porque proporcionarán un avance en el razonamiento de los diversos aspectos del arte de la región, al deconstruir antiguos preceptos y actualizarlos, o formular otros nuevos, necesarios para que el arte siga teniendo participación social. Pero siempre teniendo en cuenta el «concepto de fenómeno sociocultural [que], en fin, nos autoriza a tomar la producción artística por un proceso en que intervienen su sistema productivo, la sociedad y el individuo (el artista o teórico)» (18).

Tenemos que ver lo anterior desde una perspectiva «topológica», como diría el mismo Acha, como la base de «un fenómeno social», y así una de las partes constitutivas de la sociedad y del arte en torno a ella: él ubica su objeto en la realidad social y en ella inicia su trabajo. Todos los componentes del arte son sociales, los creadores, los distribuidores y los consumidores; ellos y el resto de acciones tienen además relación con otros componentes colectivos, por lo que para él se hace importante admitir «el condicionamiento del arte por la sociedad» para afrontar su estudio. Un acondicionamiento palpable, pero relativo, debido a que «el condicionado es un ser social que, como artista o investigador, transforma las condiciones —o las supera— con autonomía relativa y con igual libertad produce obras o teorías, cuya realidad específica surte efectos en la sociedad a través de la vivencia de otros individuos, los consumidores, quienes transforman dicha realidad con una recepción relativamente autónoma» (1979: 171)⁶¹. Acha dota al artista/teórico de la capacidad de transformar la realidad por medio de su trabajo. Tal vez en estos aspectos nuestro autor acusa una marcada utopía y fe en el progreso, marcado por la acción del individuo y la colectividad como fuerzas del cambio social. Y

⁶¹ Acha plantea esto siguiendo a Karel Kosík. Nos interesa que, según el peruano, este criterio libraré de «interferencias políticas su propuesta». Hay una intención del autor en este libro de 1979 de desligarse de todo contenido político que pueda promover su obra. Actitud un tanto ingenua, tanto por la metodología empleada como por el gran contenido antiburgués que propone para una expresión cultural tan elitista como son las artes visuales.

es que el peruano quiere eludir enfoques exclusivamente sociologizantes, por lo que resaltará, como es de esperar, el conocimiento de la realidad y la interacción con ella, para «luego criticarla y transformarla con propiedad» (172). Para Acha, en todo caso, lo importante es no olvidar lo artístico: «la meta de toda sociología artística [...] constituye una de las partes de la sociología del arte, en particular y de la investigación artística, en general (172-173), porque enfoca «las relaciones del arte desde el punto de vista teórico-artístico» (173). Y esto es:

tomar como punto de partida las siguientes afirmaciones: que la producción plástica corporiza uno de los sistemas de producción de innovaciones artísticas, los que a su vez son parte de los sistemas de producción cultural; que el sistema de producción artístico-visual tiene sus constantes históricas, mientras sus cambios obedecen a causas, tanto artísticas como extra-artísticas, pues las obras de arte contienen elementos de varias regiones ideológicas, además de artísticas; por último, que la producción artística se origina en la realidad estética y desemboca después en ella, o sea, en nuestras relaciones estéticas con la realidad, obligándonos a diferenciar lo estético de lo artístico (Ibídem).

Así, se deben separar las realidades artísticas, culturales y estéticas para igualarlas con el resto de las realidades que llamará sociales, o lo que es lo mismos “extra-artísticas”. La estructura de la obra de arte contiene elementos de todas estas realidades y cada una de éstas tendrá aspectos del mismo tipo dentro del arte y la sociedad.

Al ampliar su área de trabajo, Acha se topa con la necesidad de incidir en lo estético. De esta manera, lleva su propuesta al planteamiento de la necesidad de una estética que estudie las relaciones «estéticas» con la realidad. Sostiene que es «urgente el desarrollo de una **socioestética**⁶² dedicada a estructurar la realidad y las necesidades, las causas y los efectos sociales de tales relaciones. Así nos alejaríamos del arte y sus convenciones y trampas, todavía difíciles de superar. Y así la sociología del arte devendrá más sociológica, más estética y, por eso, más realista, empírica y científica» (1979:

⁶²

Negrita nuestra.

174). Es un camino difícil y la teoría es insuficiente para solucionar aspectos teleológicos y de base de la sociología del arte, pero debe centrarse en las causas y los efectos. Es consciente de que «el camino a seguir nos lo muestran precisamente los artistas actuales, quienes parten de la realidad sociológica, dejando lo artístico como resultado de enfrentarla, de conocerla sensitivamente y de proponer transformaciones de ella. En épocas de crisis conceptual, como la nuestra, resulta indispensable comenzar interrogando la realidad para que ella nos lleve a nuevos conceptos» (175).



Cartel de la presentación de los libros reimpresos de Juan Acha

La realidad y el conocimiento de ella son la clave para llegar al cambio y, con ello, a la transformación social. Si bien ya hemos visto cómo la realidad se enarbola en la poética de Acha como el espacio desde donde el sujeto latinoamericano, interesado en el arte, debe enunciar su propuesta, y sobre la cual debe enunciarla, en este punto de nuestra investigación, la realidad, tenida como la específicamente «artística», es la que deriva del estudio de las causas y los efectos en las artes, que se inician con el objeto artístico y las consuetudinarias relaciones entre el producto y el consumidor. Es decir, para estudiar las causas tenemos el par artista-obra, y los efectos por medio del otro par, obra-receptor, que actualmente carece de interés para la investigación artística⁶³ —por lo que Acha buscará solventar con su trabajo esta carencia—. Después habría que estudiar las obras más allá del individuo y acercarse al Estado, las instituciones, etc., porque la sociología del arte debe vincular la

⁶³ Si bien la obra de Juan Acha es paradigmática por la manera cómo aborda los distintos procesos del arte de la región, especial mención tiene la cuarta de estas monografías, la que dedica al consumo y sus efectos. Fue la primera investigación que se ocupó del consumo artístico en América Latina y los efectos de ésta dentro de la complejidad y la desigualdad de una región rica, estéticamente hablando, a pesar de su pobreza material.

totalidad del arte con la totalidad de la sociedad, centrándose en sus procesos y relaciones «grupales» pues la distribución del arte también incide en este proceso. Y no cabe duda de que es lo que intenta hacer nuestro autor, aunque hay límites dentro de su empresa: «queda afuera de la sociología del arte, la unicidad de la obra de arte, el salto irracional del artista y la vivencia estética misma del consumidor» (Ibídem). Su inclinación materialista lo circunscribe a tomar el arte dentro de su sistema social, sin embargo reconoce que es «imposible cubrir todos y cada uno de los componentes y también imposible reducirnos a la abstracción “sociedad” como totalidad» (1979: 176). En todo caso, serán las «relaciones arte-sociedad, cuya mecánica nos da a conocer los efectos del arte en la vida social de los individuos y las influencias de la vida social sobre el fenómeno del arte» (177), las que constituirán el armazón sobre el que va construyendo su estudio⁶⁴.

Toca ahora acercarnos a su propuesta sobre la realidad artística. Ya conocemos la realidad como espacio material sobre el cual nace su preocupación y soluciones a la problemática del arte de la región. Teniendo esto en cuenta, señala:

Por realidad artística entendemos aquí las actividades productivas, distributivas y consuntivas que, en cada uno de nuestros países, desarrollan las instituciones, personas y clases sociales en torno a cada uno de los tres sistemas artísticos que se suceden históricamente y que hoy coexisten, a saber: las artesanías, las artes cultas y los diseños. Todas estas actividades nacen de las relaciones sensitivas o estéticas que predominantemente mantienen los diferentes miembros de nuestras sociedades con la realidad de todos los días (1970: 18).

Esta cita de un texto de 1970, a la cual hemos hecho referencia anteriormente, además de contener el origen del enorme trabajo de investigación y estudio que hizo a lo largo de su vida profesional, nos da las pautas de lo que entiende por realidad artística y sus particularidades en América Latina. Una realidad

⁶⁴ A pesar de esta afirmación, vemos cómo Acha trata de cubrir todos los elementos, tal vez no en ese libro primero de 1979, pero sí con el resto de su producción editorial.

artística en la que coloca a los tres sistemas artístico-visuales —artesánías, artes cultas y diseño— a un mismo nivel de importancia en su estudio. Aunque, no debemos olvidar que el teórico siempre se posicionará a favor de su interés personal y profesional por las artes cultas, que son su área de trabajo.

Si bien delimitar las diversas manifestaciones visuales que se producen en el subcontinente latinoamericano es una labor relativamente sencilla —aunque no lo es su posicionamiento al mismo nivel que las artes cultas y, mucho menos, su estudio—, su investigación se torna más compleja al determinar las causas y los efectos sociales de cada una de ellas, las actividades básicas que se relacionan y tienen presencia en la realidad, tal y como él las plantea: la producción, la distribución y el consumo. Actividades que no son aisladas, que se encuentran en las diversas dinámicas procesuales y relacionales presentes en la sociedad y que, de una u otra forma, se relacionan con el arte —como producto material o como producto discursivo—.

En el segundo libro, *Arte y sociedad latinoamericana. El producto artístico y su estructura* (1981), se encarga de estudiar el producto artístico, las circunstancias que han motivado sus cambios a lo largo de la historia, así como las peculiaridades presentes en el territorio latinoamericano. Aquí es enfático al proponer que no son únicamente los productos identificados tradicionalmente con las obras de arte —los objetos materiales creados por el artista— los únicos del sistema, debido a que, de esta manera, negaríamos el fenómeno sociocultural del arte (1981: 9). Y esta negación tiene su razón en que es «la subjetividad estética (sensibilidad o relaciones sensitivas con la realidad)» el auténtico producto del arte, «en tanto ésta nutre la producción del arte y a la par es su producto y destinataria» (10). Caer en criterios reduccionistas o aislacionistas cuando se refiere al estudio del arte es actuar en una zona muy limitada, lo que sería parcelar la función del arte y así su capacidad transformadora.

Al no limitar su estudio a las obras de arte, se hace necesario entonces

indagar en las relaciones del fenómeno sociocultural del arte, las que nos darán la comprensión de estos “otros” sistemas y su inclusión dentro de un estudio del arte desde esta perspectiva sociocultural. Acha señala dos tipos de relaciones principales, las internas y las externas, centradas ambas asimismo en las tres actividades básicas que en mutua dependencia coexisten, se dan y en las que insiste: producción, distribución y consumo. Estas actividades básicas forman las relaciones externas en continua interacción con el producto artístico; mientras que las internas son las que nos permiten discernir en la estructura artística de las obras de arte y los actos humanos que las conciben. Esta estructura artística determinará el que ésta sea o no una obra de arte, conceptos y formulaciones emparentadas con las tradiciones artísticas occidentales heredadas por Latinoamérica, que define y estudia de acuerdo a ello. Pero no son éstos los únicos productos con valor artístico-visual que se producen en la región, porque en «la ecología objetual de los países latinoamericanos hállase formada por las imágenes industriales de procedencia foránea, los productos de las artes cultas que son dependientes de los centros mundiales del arte y las manifestaciones populares, sobre las cuales pesa la dominación local» (1981: 69). De esta manera, encontramos una serie de productos, de imágenes que corresponden a una formación mestiza de la sensibilidad popular al margen de las artes cultas. Los productos resultado de estas relaciones sensibles con la realidad que se rigieron por lo popular son las artesanías, que poseen expresiones en ocasiones relacionadas con el folclore y que, en la actualidad, se expresan en canciones y manifestaciones audiovisuales de raigambre popular. No obstante, en este estudio nos interesa las que se relacionan con los productos u objetos de carga visual. Asumimos que, dentro del plano artístico-visual, son las artesanías, junto a las artes cultas y a los diseños —que son el resultado de una interacción de la utilidad del producto con cierto afán estético, producido a través de la industria— los tres sistemas artísticos-visuales presentes en las sociedades latinoamericanas y que, como tales, son los que componen su realidad artística. El proceso relacional que Acha establece hasta aquí es confuso, pero real y no cabe duda de que las relaciones y actividades del sistema se enarbolan, creemos, como las respuestas que consigue el teórico después de ver, observar e interrogar a la realidad circundante en busca de conocimientos sobre el arte de la región.

Resumiendo lo expuesto hasta aquí de la poética de Acha, vemos que su propuesta base es el estudio del arte como parte del sistema sociocultural, en comunicación con otras áreas de conocimiento y acción social. Desde esta visión materialista, el arte debe verse dentro de un sistema relacional, estructural y no ya como obras o sucesiones de obras, de artistas o estilos exclusivamente, sino como un sistema de relaciones sociales que apuntan a la sensibilidad del individuo: un individuo que es un sujeto social, cuyas respuestas sobre su interacción con el sistema repercutirán en el sistema mismo. A partir de este parámetro, la preocupación de Juan Acha por América Latina y la necesidad de estudiar sus artes le lleva al concepto de «realidad» y así, al de «realidad artística». Al estudiar la realidad artística en el subcontinente latinoamericano localiza tres sistemas artístico-visuales que están presentes en ella y que, por este motivo, deben ser tenidos en cuenta, tanto por lo que son como por los procesos a través de los cuales se construyen socialmente. Y las actividades que conforman cada uno de estos sistemas son: la producción, la distribución y el consumo.

Una de las aportaciones que consideramos clave para el arte latinoamericano es la propuesta de Juan Acha sobre los distintos sistemas artístico-visuales que se desarrollan y conviven en América Latina. Una propuesta interesante y muy inquietante para muchos de los defensores del arte y de su prestigio social, ya que deslegitima la supremacía de las artes cultas como las únicas presentes y dignas de atención profesional dentro del panorama artístico de la región. A la par que eleva las manifestaciones visuales de otros grupos sociales a categorías prácticas y de análisis dentro del terreno del arte y la estética, convirtiéndolos también en objeto de estudio desde la estética y no sólo desde la antropología. Pero sin duda son tendencias que ya vienen dándose fuera de las fronteras regionales y que, por lo tanto, dentro de ella también son tenidas en cuenta (GARCÍA CANCLINI, 2000), aún más si atendemos a la cartografía social de la misma. Y es que resulta evidente la influencia de la sociología del arte, del estructuralismo y otras escuelas en la poética general de nuestro autor, así como de muchas otras tendencias no tan

asumidas por él, por lo menos no abiertamente, pero que están en el espacio intelectual internacional y local.

Pero antes de incursionar en estas propuestas sobre las artes visuales vamos a hacerlo en otros preceptos que desarrolla el teórico y que debemos tomar como coordenadas transversales presentes en todo su pensamiento, como son la sensibilidad estética, que calibra su propuesta teórica; los sujetos protagonistas de dicha sensibilidad; y, por último, otra que se relaciona de una u otra manera con el territorio, real e imaginario, donde todos estos factores operan, la identidad.

3.4.2.- La subjetividad estética en el arte latinoamericano

La subjetividad es una de sus propuestas más personales del teórico peruano-mexicano. En ella se hace patente su capacidad para ver el fenómeno sociocultural del arte en su magnitud multifocal. Cuando decimos “personales” lo afirmamos porque representa un objeto de estudio, indispensable en su pensamiento, que construye y defiende, con el paso del tiempo, una suerte de «piedra angular» que dirigirá el resto de intereses sobre la visualidad artística en la región. El teórico define visualidad como «la percepción del producto, el cual se ata a los accidentes de la materia» (1984: 72). No obstante su interés, Acha no fue el único que la estudió y la utilizó, ya que la revisión de la subjetividad estética como constructo de la producción artístico-visual se estaba estudiando en el pensamiento occidental por esa época y también en las elaboraciones latinoamericanas, como consecuencia del traslado de las manifestaciones visuales al terreno de la sociología, la antropología y demás disciplinas. La obra de Pierre Bourdieu, Francastel, etc., autores que también influyeron en nuestro autor, dan cuenta de este proceso en Occidente. Mientras que en América Latina, además de Acha, esta idea la trabaja Adolfo Sánchez Vázquez —más relacionado con el marxismo—, Néstor García Canclini, Mirko

Lauer y, posteriormente, Ticio Escobar o Adolfo Colombres, entre otros, que empiezan a revisar las expresiones artísticas de la sensibilidad, sensibilidad que, al fin y al cabo, es la esencia de la estética y un componente innegable del arte. Si bien podemos pensar que el trabajo de Juan Acha es un epígono de lo que ocurre fuera, nada más lejos de lo que nosotros pensamos y de lo que deseamos plantear en esta investigación: él conoce lo que pasa fuera y lo que pasa dentro de las fronteras de América Latina y dentro de ellas se está dando también un proceso introspectivo, intelectual que quiere la autodeterminación y donde, sin duda, la sensibilidad se alza como una vía para lograrla.

Debemos ver la subjetividad como la columna vertebral del pensamiento de nuestro autor, su insignia. Basándose en ella, Acha busca encontrar el instrumento para entender la diversidad visual y sus causalidades, relacionadas estas últimas con la pluralidad étnica y social de la región y que se materializa en distintos productos visuales, con sus correspondientes efectos en el receptor y, por ende, en la sociedad. Lo que más le entusiasma a Acha de la subjetividad estética en su vertiente colectiva, que se construye como la expresión social de un conjunto de individualidades. Al primar la función social del arte sobre las otras, el teórico propone la subjetividad estética colectiva como el eje vertebrador de su poética: «la subjetividad estética colectiva corporiza lo más importante del fenómeno, pues ella es origen y destino a la vez de toda manifestación artística» (1979a: 210). Evidentemente la subjetividad es una abstracción, es una categoría de pensamiento que es muy difícil de delimitar y que, a diferencia de muchas otras categorías de análisis que propone, no posee una materialidad en sí. Sin embargo, sí repercutirán sobre ella las imágenes visuales que se producen en la sociedad y, también, los productos teóricos (Ibídem) y viceversa. En todo caso, considera que «al dar máxima prioridad a esta subjetividad estaremos, pues, incorporando en el actual fenómeno del arte productos culturales que se consideraban extraños, no obstante ser factores decisivos» (Ibídem). No comparte que la sociología del arte omita este aspecto vital en el análisis del arte en su amplitud colectiva y real, especialmente en suelo latinoamericano, porque para él, lo estético y su subjetividad siempre se han estudiado como categorías, desde lo bello y lo sublime, pero no en el contexto de las expresiones visuales contemporáneas y

su incidencia en todas las facetas de dicho proceso.

Si atendemos a visiones occidentales de la estética, nos topamos con grandes pensadores, desde Hume, Addison, pasando por Kant, Hegel y un sinnúmero de autores clásicos y más contemporáneos, que abordaron la experiencia sensible del espectador ante la naturaleza y, posteriormente, ante el arte. Al ser la experiencia estética un fenómeno vivido por el ser humano, algo interno que se activa por un estímulo sensible externo, la estética, como disciplina de origen filosófico, se verá fusionada con la psicología como ciencia que estudia la psiquis. En sus inicios —siglo XVIII— la estética se vale del estudio psicológico, incipiente también en esa época, para ahondar en la impresión que la obra de arte ejerce sobre el espectador.

Lo estético requiere de un discernimiento, antecedido, por supuesto, de un estímulo sensible: la naturaleza, la obra artística, por ejemplo, captada por alguno de nuestros sentidos. La relación con el objeto se establece desde lo que éste provoca en el individuo que lo recibe sensiblemente, sin pretensión lógica. Algunos investigadores abogan por el llamado «juicio estético de los sentidos», que se acompaña del «juicio estético reflexionante». El primero nos produce una sensación agradable, que estimula un estado de placer producto del contacto corpóreo con el objeto, mientras que el segundo, el reflexionante, será el juicio estético por antonomasia, con el que «nos despreocupamos de la impresión inmediata de los sentidos y reflexionamos sobre la forma, según una peculiar colaboración de la imaginación y del entendimiento que da entrada al juego libre de las facultades, considerado el distintivo inconfundible del comportamiento estético» (MARCHÁN, 1996: 45). El juicio estético no nos proporciona conocimiento alguno sobre el objeto, no es un juicio lógico; su finalidad, si es que podemos hablar de ella, es este juego libre que le niega toda utilidad pragmática en la cotidianidad al individuo que lo experimenta. Porque el juicio reflexionante «nada aporta al conocimiento de la naturaleza de los objetos, pero proclama el orden de la naturaleza como presupuesto trascendental para que cualquier conocimiento sea posible», como señala Valeriano Bozal (1996: 183).

Si bien Acha rehúye de los aparatajes filosóficos y psicológicos en sí mismos, en especial en sus obras de los setenta y ochenta, es consciente de este proceso en cual se confronta a otro nivel la materialidad del objeto — artístico y/o estético, ya lo veremos— en su encuentro con la del sujeto que lo experimenta. En esta acción y en el proceso que se produce inmediatamente es en el que ve las posibilidades de la estética para su investigación:

la estética nos comprueba algo muy importante: que no es indispensable partir de la obra de arte para gestar teorías relativas a la producción artística. Porque la estética también parte de la capacidad sensitiva del hombre de producir y consumir belleza, cuya formación y funcionamiento son sociales para nosotros y comprenden las actividades de la sensibilidad; tanto las festivas, como las diarias y las propias, en especial, de toda facultad humana que se resiste a la esclerosis, a saber las correctivas-renovadoras. Y es que la estética no se limita a tal o cual manifestación sensorial: abarca todos los sentidos y por extensión a todas las artes (1977: 44).

Mientras muchos de los interesados en el tema la revisan desde la individualidad que representa el contacto entre el sujeto y el objeto, Acha propone al sujeto colectivo cuya subjetividad estética en común será el temporizador de las expresiones visuales de la región, especialmente en sus artes, su área de especialidad. En ocasiones, el peruano se aleja de los ideales ilustrados y modernos que han guiado la idea occidental, tal y como hace el pensamiento de Occidente que le interesa, y añadirá otras categorías estéticas presentes en la sociedad, como la comicidad, la dramaticidad, lo feo, entre otras; aunque con su sentido positivo del progreso, será la belleza la categoría clave para el arte en las sociedades de la región. Por lo que considera que «la subjetividad o percepción estética tiene por finalidad conocer sensitivamente la realidad a través de lo excepcional de la belleza objetiva, así como la percepción sensorial nos permite conocer racionalmente la realidad y la idiomática hace posible que nos comuniquemos mediante la escritura» (1979: 225). Con estas palabras vemos una intención de transportarnos fuera de la realidad latinoamericana, o por lo menos lejos de la realidad urbana y suburbana, subdesarrollada, pobre, insalubre y atestada en donde se desarrollan mayoritariamente los sistemas artístico-visuales de la región. La

cierta idealización que se permite el teórico, nos hace enfrentarnos a un paisaje alpino donde lo sublime y lo bello le proporcionan a nuestros sentidos tal placer. Y, aunque a primera vista nos puede parecer una contradicción o confusión en los sustentos teóricos de Acha, debemos ver esta belleza como una categoría ideal sobre la que se mueve su construcción preceptiva, la aplicación de la misma ya se topará con la realidad del territorio. Por lo que continuará exponiendo que «la subjetividad estética será para nosotros un reflejo de la belleza natural y humana [...] el arte, será producción de objetos que son reflejos subjetivos de la realidad y cuyas propiedades sensibles en imágenes nos da a conocer dicha realidad, junto con la subjetividad del productor» (1979: 222).

En todo caso, este proceso le lleva a interesarse por los modos que tiene el individuo de aprender y conocer la realidad: el sensitivo (ecologías, naturalezas, etc.) y el ideológico. Al primero se llega de forma directa por medio de los sentidos, la sensibilidad en sí; y al otro, por medio de las interpretaciones de estos objetos: palabras, imágenes, etc. (ACHA, 1979: 223), ya que opera en el plano cognoscitivo. Son las dos partes constitutivas de la subjetividad estético-visual. De esta manera, lo sensitivo y las ideologías serían los modos a los que se desplazan las posibilidades del arte, tanto en su producción como en su consumo. Y es que más allá de los ideales estéticos regidos por la belleza, cada individuo, como parte de un colectivo, estará expuesto a estímulos sensibles —la obra de arte en este caso— que le llevarán a otro nivel de acercamiento, que trasciende lo meramente físico, pasando a otro estadio de conocimiento que tiene que ver más con el discernimiento, marcado a su vez por las condiciones sociales, educacionales, aspiraciones y demás factores que inciden en su formación. Los dos componentes varían de colectividad en colectividad y, con ellas, las categorías estéticas y el goce estético, las causas y los efectos de los mismos. Es decir, inciden de forma diferente en los distintos colectivos, debido a que «los mecanismos socioeconómicos determinan en última instancia, estos sentimientos e ideales y en cada sociedad les imprime comunes denominadores y características» (ACHA, 1979a: 210). La existencia de una subjetividad estética colectiva marca la norma estética para los colectivos y, aunque generalmente se la relaciona con el arte, con el que de

hecho está relacionada, también rige las normas estéticas que sigue el individuo en su vida diaria, en su experiencia cotidiana con el mundo que le rodea. Es la vida diaria la que marca la realidad, y la realidad al arte. Por eso Acha insiste en que dicha subjetividad es clave en el estudio del arte y ve «la necesidad de iniciar una socioestética o ecoestética que analice las causas, naturaleza y efectos actuales de dicha subjetividad» (211-212).

Acha definirá la «ecoestética» como «el estudio de las relaciones del ámbito visual (campo sensitivo e ideológico) con la sensibilidad, indispensable para analizar y conocer con propiedad los efectos sensitivos de la invasión tecnológica de que son objeto nuestros países [...] pugnas y necesidades estético-visuales en nuestra América» (1979: 20). Al comenzar dicho estudio «comprobaremos de inmediato cómo la subjetividad estética predominante en Latinoamérica es seducida con engaños a desdeñar su realidad inmediata y a falsear su autoimagen y los conocimientos de su realidad» (1979a: 212). Para un estudio de las relaciones que se dan en el arte en el plano ecoestético no se debe partir exclusivamente de las consecuencias sociales que éste puede tener para la colectividad, sino también del individuo primero que la realiza, quien será, en todo caso, el que modifique su ideología a través del arte y con ello logre transformar su sociedad. Entonces, es necesario comenzar por este individuo, principiando por lo que origina en él la necesidad de experimentar una obra de arte o determinada belleza. Al hacerlo comprobamos que, además de las motivaciones personales, encontramos que es una necesidad condicionada, al mismo tiempo, por el grupo social al que pertenece, su entorno, entre otros factores que intervienen en dicho proceso. A pesar de esto, donde prevalece el origen, la necesidad o la causa inmediata estará en la sensibilidad, que es la facultad humana que se ocupa de las artes y de la belleza, pero así mismo de las diversas categorías estéticas que conforman el universo humano: la fealdad, lo dramático, lo cómico, etc. (ACHA, 1988: 23). De esta manera «lo estético es lo sensitivo», la sensibilidad se encuentra unida a los sentidos, a las percepciones y a los sentimientos, y es «la capacidad humana que tipifica lo estético y también lo artístico, por extensión» (Ibídem). Acha, aunque en su teoría busca ir más allá de lo exclusivamente sensitivo en el arte, no puede dejarlo de lado y será un aspecto vital cuando estudia la

recepción del arte.

La sensibilidad como capacidad se manifiesta de diversos modos según la sociedad, el individuo y el momento histórico al que se haga referencia. Se particulariza en dependencia a uno o varios de los tres siguientes elementos: la totalidad de los ideales y sentimientos de belleza, tanto humana como de la naturaleza y de los objetos; las preferencias, aversiones e indiferencias sensitivas; y, por último, el conjunto de relaciones sensitivas o estéticas que mantiene el individuo con su cotidianidad. Al estar todos ellos en relación con la sociedad y con el individuo que se desenvuelve en ella, podemos hablar de «subjetividad o cultura estética». La «subjetividad estética o cultura estética» no es una constante idéntica en todas las sociedades ni en todos los hombres, debido a que se construye en relación directa con las determinadas circunstancias y características de distinta índole presentes y variantes en la diversidad humana. Es decir, que la elaboración de la subjetividad está directamente relacionada con la sociedad y las diferentes circunstancias ambientales y personales que ella ofrece. La subjetividad necesariamente precisará de un individuo o de un grupo de ellos para construirse y manifestarse, porque: «para existir verdaderamente lo estético necesita de la relación con un sujeto» (ACHA, 1988: 24).

La sensibilidad contiene lo estético, conformado éste por lo sensorial y lo emotivo, pero también trae aparejada la razón. Cuando la razón se convierte en la categoría predominante que, unida a la sensibilidad, transforma las acciones más relevantes aparece, de este modo, lo «específicamente artístico». Tengamos en cuenta que el teórico termina separando lo artístico de lo estético para optimizar su estudio y sus posibilidades de modificación social. En el ser humano siempre se dan dos tipos de relaciones con la realidad: las sensitivas y las racionales. Las primeras abordan aspectos que muchas veces no pueden ser explicados por la segunda y que, para nuestro autor, se corresponden con el pensamiento mítico, las manifestaciones religiosas o las artísticas. De esta manera, la sensibilidad produce y consume arte y, para ello, establece relaciones sensitivas que se diferenciarán de lo ocurrido en el plano de la ciencia, donde priman las de tipo racional. En su determinación en el arte,

estas relaciones sensitivas vienen marcadas por el placer, aunque: «el arte no termina en el placer ni todo placer es estético, como tampoco existe la sensibilidad para solaz del hombre» (ACHA, 1988: 25). Acha no exalta demasiado el placer —como tampoco lo hace M. Dufrenne y otros autores que trabajaron la estética en el siglo xx— porque éste es inmediato y pasajero. La sensibilidad produce y consume arte, pero, aunque pueda producir placer, éste se diluirá quedando una obra capaz de enriquecer, renovar y corregir la sensibilidad. Y el efecto que estas instancias pueden producir en el consumidor, como resultado del consumo⁶⁵, es capaz de aportar un efecto que se inicie en el individuo y que logra tener consecuencias sociales. Por esta razón, no exalta al placer estético, recordemos que su afán es social y no individual ni hedónico; aunque reconoce la importancia del individuo en la posible transformación social, que es para él la finalidad de todo arte. En todo caso, al consumir arte siempre realizamos una actividad valorativa, por lo que, si cumplimos nuestras expectativas, siempre producirá cierto placer (Ibídem) —esta conclusión está en deuda con el planteamiento de H. R. Jauss y su precepto del «horizonte de expectativas»—.

Además, para Acha lo estético por ser sensible no le es exclusivo al arte. Para él, el que nuestra sensibilidad se deje seducir y espere las bellezas extraordinarias que propone el arte es otra idea burguesa exportada por Occidente y asumida por Latinoamérica. En lo estético se encuentran los estímulos sensibles que el individuo experimenta en su vida diaria, lo que no quiere decir que el concepto limite a lo artístico. No, lo estético también incluye a lo artístico, porque es una actividad humana y sensible y, como tal, subyace en ella lo estético. Pero lo artístico sólo derivará de dichas relaciones estéticas a las que el hombre se aproxima con conocimientos artísticos, debido a que «las actividades artísticas propiamente dichas descansan en un cuerpo de teorías que en una cultura se transmiten de generación en generación de profesionales, dentro de las academias o mediante la autoeducación. Como resultado, las artes constituyen actividades especializadas que requieren de un

⁶⁵ Acha habla de consumo de arte y no de recepción de arte. Para él, al estar enmarcada dentro de una sociedad capitalista, altamente consumista como lo son las latinoamericanas, lo que se produce es un consumo de la obra de arte (ACHA, 1988).

cuerpo de teorías, aprendizajes y técnicas» (ACHA, 1988: 27). De esta manera, diferencia estas actividades, las artísticas, que requieren necesariamente de una especialidad para llevarlas a cabo, de las estéticas que no necesitan de conocimientos adquiridos para ser experimentadas: son espontáneas y, como facultad humana, realizables por cualquier individuo, independientemente de si éste posee o no algún conocimiento artístico.

Para Juan Acha el objeto estético no es enfrentado por el sujeto sino por su subjetividad. Siendo lo estético un producto cultural que, como tal, se encuentra dentro de la antropología y la biología, cualquier individuo está en disposición de apreciar cualquier elemento de su entorno estético, debido a que apela a su subjetividad. Es decir, no necesitará para ello de un aprendizaje previo más allá del que le ofrece su sociedad: una educación ecológica (1988: 28). La diferencia está en que todos los individuos dentro de la sociedad podrán realizar un consumo estético de la obra de arte, pero sólo los que posean los conocimientos necesarios podrán realizar el consumo artístico de la misma: no bastaría la educación ecológica.

Es así que las obras de arte tienen distintas funciones. La primera, la función estética, relacionada para este autor con la belleza de su forma —que nada tiene que ver con el valor, aclara—. La segunda se escapa de los fines estéticos o artísticos propiamente dichos y apela a fines educativos o informativos, religiosos, políticos, etc. Y por último, la que denomina «función artística o sistémica» que sólo puede ser apreciada cabalmente por el consumidor profesional, debido a que ésta determina el grado de innovación o no de una obra de arte dentro del sistema discursivo al que pertenece. Innovación que únicamente será captada por una persona que conozca el sistema artístico al que la obra hace referencia —pintura, escultura, grabado, etc.—. Pero como tales, las funciones serán reconocidas siempre y cuando el sujeto logre hacerlo a través de su «valoración subjetiva», porque las tres se encuentran como potencialidades dentro de la obra (ACHA, 1988: 29).

Lo artístico será una variante de lo estético o, visto en términos sociológicos, el primero sería la parte de un todo. Este todo, lo estético, está

conformado por las relaciones sensitivas que los miembros de una sociedad mantienen con su entorno y que los caracteriza, pudiendo ser identificadas con la «subjetividad estética colectiva». Mientras que lo artístico «consta de procedimientos y teorías, técnicas y aprendizajes profesionales, aunados a sus productos, su distribución y su consumo» (ACHA, 1988: 29). Lo importante es que ambas son parte de la «ecoestética» u objetividad estética.

Ecoestética u objetividad estética y cultura estética o subjetiva estética son prácticamente lo mismo, la diferencia radica en que cada una es un aspecto complementario, es decir, la ecoestética es la parte externa, visible y objetiva de la cultura, mientras que la cultura estética o subjetiva es la cara interior y subjetiva de la misma. Esta posee una esencia más psicológica o psicosocial, puesto que representa el conjunto de las relaciones sensitivas con la realidad que signarán nuestras necesidades sensibles englobadas en la producción, distribución y consumos reclamados por cada sensibilidad. Por el contrario:

[...] la ecoestética constituye la cultura estética en su acción modeladora de las sensibilidades personal y colectiva, que suscitan en la persona individuaciones y socializaciones sensitivas, como respuestas que propiamente son identificaciones tanto con la persona del individuo como con los diferentes grupos de la colectividad [...] abarca los múltiples factores y procesos de creación o sociogénesis de las necesidades estéticas del individuo, aunados al condicionamiento de la satisfacción de las mismas y de sus efectos (ACHA, 1988: 31).

Como modeladora de las sensibilidades, su función será más social que psicológica: así, para Acha la ecoestética será la sociedad tenida en cuenta en sus aspectos sensitivos. Pero no quiere que, con el postulado de este concepto, se piense que ésta, la ecoestética, nos imponga los patrones sensitivos a seguir de forma homogénea a todos los miembros de la colectividad. Esto es erróneo, porque la sensibilidad y su formación también responden a las características familiares, comunales, educacionales y personales que sirven para adaptar a sí mismo la sensibilidad que circula en sociedad. Aunque destaca un factor importante en la consolidación de la misma, externo y que tiene que ver justamente con esto último, con la

asimilación o imitación de los patrones sensitivos y la ecología de los objetos presentes en las comunidades: «la demoecología». Pero son diversos y extensibles a todos los factores que intervienen en la sociedad, como el espacio habitacional, la educación, la calidad de vida, servicios, el sistema político-social, entre otros; y son responsables e incidentes en la consolidación de la sensibilidad del individuo. De esta manera, la ecoestética definirá los distintos aspectos de la sociedad que se encuentran enmarcados en el concepto de cultura. Para este autor, el alcance de ella dependerá del concepto de cultura que se maneje. En todo caso, ambas consideraciones tienen en común que son normativas. La cultura es normativa y la serie de normas que posee y que definen a determinada sociedad son el producto de un devenir histórico, político y social.

Entonces, en la formación de la sensibilidad del individuo entran en juego distintos factores presentes en su sociedad, pero que también refieren al grupo social al que éste pertenece, porque el individuo no suele estar en contacto con toda su sociedad, sino con un determinado grupo, que le sirve de nexo con el resto (ACHA, 1988: 33). Así, dependerá de la cultura a la que pertenece el individuo: la popular, la hegemónica, pero también la mesocrática, relacionada directamente con la cultura urbana, cuya sensibilidad estética se encuentra cubierta por el consumo de diseños. En todo caso, sería un punto medio entre las dos anteriores, que son las culturas presentes en las sociedades latinoamericanas, pero que no desea estudiar de forma separada, es decir, como dos ecoestéticas distintas, sino como vertientes de una misma. Entonces: «[...] en la creación de necesidades estéticas —o, lo que es igual, en la formación de la sensibilidad— interviene la sociedad, el individuo y la cultura; esta última a través del sistema estético en que nace y crece la persona» (Ibídem).

Otros aspectos que intervienen en este proceso son las condiciones habitacionales, laborales y sanitarias en donde se desenvuelve el individuo, además del «espacio intelectual», que es «el complemento ecoestético del hábitat y de la ecología de los objetos (...) [donde] se forma la conciencia estética que dirige la cultura del mismo nombre» (ACHA, 1988: 45). El mejor

exponente de este último es el idioma y su uso varía según la clase social, la educación y las condiciones ambientales del individuo y su inmediata colectividad.

Deseamos terminar la presente sección volviendo al inicio de la misma, tal vez saliéndonos de la propuesta en sí, que ya hemos expuesto, para destacar esa importancia de la subjetividad estética, sensibilidad o relaciones sensitivas⁶⁶ con la realidad, en su obra. Cuando comenzamos diciendo que era personal el uso que nuestro autor hace de ella, de la sensibilidad, nos referíamos justamente a que es una idea que articula su obra con el paso de los años y que, a diferencia de otras línea de investigación o de interés que manifestó a lo largo de su profusa carrera, la de la subjetividad estética y sus derivados la encontramos presente hasta en sus últimas publicaciones. Si bien en las páginas inmediatamente previas nos hemos referido a textos de finales de los setenta y a su obra de 1988, en 1993 publicó *Las culturas estéticas en América Latina*⁶⁷, un libro donde aplicó la historia para hacer un recorrido por las sensibilidades latinoamericanas y los continuos cambios que se dieron en ella, que le sirven al autor de guión para la comprensión del presente y las particularidades subjetivas del individuo y las sociedades de esa parte del mundo. En este libro no cambia su enfoque teórico sobre la sensibilidad, sino que lo utiliza como marco teórico para analizar este concepto a lo largo de la historia. No olvidemos que en los últimos años de su vida nuestro autor se consideró y fue considerado estetólogo⁶⁸, un adjetivo que él asimilaba como sinónimo de teórico o científico del arte (1993: 9), pero en donde la vertiente estética y los diversos elementos que la componen estarían muy presentes.

⁶⁶ Acha las nombra de las tres maneras en su obra.

⁶⁷ En la introducción se dice que el libro se escribió en 1990.

⁶⁸ Resulta interesante cómo se autodenomina y también cuándo no lo hace. Lo indicamos porque en el libro de 1993 materializa su pretensión de hacer una sociohistoria del arte en Latinoamérica. Sin embargo, siempre se cuidará de abordar y elaborar su propuesta histórica desde su condición de teórico y crítico.

3.4.3.- Sujetos y colectividades estéticas en acción: de las mayorías a las élites

Acha le da prioridad al proceso comunicacional que se establece en el arte. Será una situación, un intercambio que le procurará al arte, y a los otros sistemas visuales, el sentido necesario de su producción, de su origen, de su razón de ser en sociedad y su capacidad tanto de transformar al receptor como la posibilidad de que éste pueda hacer lo mismo con su realidad inmediata. Si bien más adelante profundizaremos en las distintas actividades de este proceso social del arte, en la presente sección nos interesa la importancia que el teórico le da al sujeto protagonista de dicho proceso, tanto en su faceta individual como en la colectiva —esta última es la que más le interesa—. Nos acercaremos asimismo a las distintas acciones y a los espacios, que tanto los sujetos como los grupos sociales a los que pertenecen, viven y comparten dentro de la sociedad latinoamericana, porque son los factores sociales que están detrás de las actividades que del fenómeno sociocultural del arte y la situación de estos grupos con respecto a los sistemas artístico-visuales. Recordemos que el sujeto ya no se identifica únicamente con el artista, quien también es uno de los sujetos del proceso, sino que se multiplica y complejiza una situación que, además, varía en dependencia al sistema visual al que hagamos referencia: las artes cultas, las artesanías o el diseño, y a otros factores sociales que inciden en el proceso comunicativo del arte.

Al referirnos a los factores sociales que inciden en el consumo de arte en América Latina, volvemos a la pregunta ¿qué suscita en el individuo de esta parte del mundo la necesidad de consumir determinado producto artístico? Ahora, al formularnos esta cuestión, entendemos que no podemos hablar de un individuo que se alce como el representativo, el idóneo, en especial al referirnos al consumo del arte. A diferencia de lo que ocurre, generalmente, cuando se elaboran propuestas en otras partes del mundo —en países desarrollados, por ejemplo— donde la mayoría de la población vive más o menos de la misma manera, con un espacio habitacional adecuado, con acceso a la cultura, con políticas sociales coherentes, cercanía a los centros

difusores del arte, etc., y que representan características que llevan a los teóricos a formular posturas que tienen —por supuesto con excepciones— patrones sociales y humanos similares, en América Latina las cosas son muy distintas. Así, cuando hablamos del subcontinente muchos aspectos cambian, porque las diferencias sociales son abismales, así como la accesibilidad a la cultura y a los servicios sociosanitarios básicos, que varían según las diversas capas sociales. Aunque estas especificidades van en dependencia a la región concreta a la que, dentro del subcontinente, pertenezca el individuo y su grupo social en cuestión —capital, provincia, barriada marginal, urbanización de clase media, etc.—. La ecoestética del subcontinente estaría integrada principalmente por una cultura hegemónica y otra popular y, en el medio la mesocrática, aunque la manera de consolidar su sensibilidad es heterogénea, ya que varía de país a país, incluso de región a región dentro de una misma provincia. Todas están en dependencia, en el caso de Latinoamérica, con su pasado histórico y su variada conformación social. Acha no se detendrá en un estudio concienzudo de cada sociedad, carece del material necesario para hacerlo; además, esto lo debe emprender cada país para el conocimiento cabal de su realidad artística. Sin embargo, estos argumentos son válidos de forma general para toda la región.

En páginas anteriores hemos hablado de los componentes que integran y forman la sensibilidad en esos países y, de esta manera, de sus grupos sociales más emblemáticos. El primero es «la occidentalización» que «implica asumir la racionalidad requerida por las ciencias, artes y tecnologías actuales y propias de Europa y de los Estados Unidos, con la consiguiente superación de un insistente pensamiento mítico o religioso» (ACHA, 1988: 51). Justamente sería este pensamiento mítico o religioso el segundo componente presente en las sociedades. El primer componente representa a las minorías hegemónicas y mesocráticas; mientras que el segundo atañe a las mayorías demográficas, que forman los grupos sociales más desfavorecidos. Pero si bien en el pasado la cultura popular tenía un elemento mítico relacionado con la religión —variada según nos refiramos a las raíces precolombinas, africanas o católicas presentes de distintas formas en los países que integran el subcontinente—, en la actualidad las mayorías demográficas, que conformaban generalmente la

población rural, se han desplazado a la ciudad, alimentando los cinturones de miseria que rodean a las grandes capitales de América Latina, con lo que el hábitat donde sus creencias se desarrollaban normalmente ha cambiado. Así, en estos momentos, la profusión hacia lo sobrenatural «se atribuye con falsas razones, a la clase hegemónica y a sus preferencias culturales y sensitivas» (Ibídem). Es decir, que la clase hegemónica es vista por la popular como una cultura que, por los valores que propone y representa y por el conocimiento que posee de elementos que ella no puede comprender, se eleva más allá de sus posibilidades, convirtiéndose en algo inalcanzable, inentendible, aunque despierta su admiración. Lo que en un pasado la cultura popular relacionó con lo mítico y lo religioso todavía perdura, pero no es el signo cultural más vistoso de su sensibilidad. Sensibilidad por lo demás sobrecargada y con tendencia al sentimentalismo.

Si en el pasado, el sistema artístico que se relacionaba con este sector de la población eran las artesanías, parece equivocado afirmar que eso ocurra en el presente. Las artesanías son un producto que necesita de conocimientos para ser elaboradas —aunque no para ser consumidas—, conocimientos que se han perdido o que no son practicados por las mayorías demográficas, debido a que estos objetos ya no son representativos de su sensibilidad. No sólo las artesanías integran parcialmente la cultura estética popular, ésta también «privilegia la música, el baile y la canción, así como los entretenimientos deportivos y los audiovisuales con sus narraciones sensibleras» (ACHA, 1988: 53). Si quisiésemos hacer un estudio cultural más exhaustivo, que no tenga en cuenta sólo a las manifestaciones visuales, tendríamos que abarcar estos aspectos. Nos gustaría señalar que muchas manifestaciones de la publicidad y todo lo que ésta hace desear inciden también en el imaginario de la cultura popular y en ciertas expresiones visuales propias, como las manuales, que sirven, en ocasiones, para adornar y ofrendar a sus supersticiones cosmológicas y míticas —que, a pesar de los cambios de hábitat, persisten—. Un sector de la población no vive la religión de la misma manera que lo hacen en los países europeos; en Latinoamérica se da una forma más personal de religión, denominada antropológicamente «religiosidad» y que posee mayor libertad de culto y de sincretismo con respecto a las

diversas religiones que conviven en cada país. Religiosidad que persiste relacionada con lo mítico-religioso, de utilidad espiritual para el individuo que a ella pertenece⁶⁹.

En todo caso, el problema no estaría en que la cultura estética popular posea expresiones sensitivas propias y que sean cubiertas con productos que difieren del de las culturas estéticas hegemónicas. Todo lo contrario. Para nosotros, particularmente, estas diferencias son parte de la diversidad y de la riqueza cultural del país —diversidad cultural tan de moda en estos días—. Radicaría entonces en el hecho de que las mayorías demográficas no tienen la posibilidad de elegir y viven, condicionadas por «la pobreza de su base material» que las caracteriza. Afirma Acha que «nuestras mayorías demográficas son tan pobres que les resulta inevitable privarse hasta de los objetos más útiles; ni qué decir de los objetos bellos» (1988: 41). La problemática no está en la diferencia y en la variedad, como ya señalamos, sino en que es la pobreza, la miseria de su hábitat y de su devenir existencial las que condicionan la formación de su cultura estética. Formación caracterizada por una ecoestética particular, por un entorno miserable en el cual es difícil observar y aprender a sentir la belleza, por la opulencia en sensaciones, etc. Lo que no quiere decir que no posean ideales de belleza; para el teórico latinoamericano éstos son fáciles de advertir y se encuentran separados en dos clases: «el cotidiano que es una idealización de lo propio (indígena, africano o mestizo), y el “superior”, que puede concernir a la belleza sobrenatural de los protagonistas religiosos, o bien a la profana de la clase dominante» (1988: 48).

Es importante no sólo distinguir el hábitat en el que se desenvuelven y que condiciona su sensibilidad, sino que además a ello hay que sumarle «la falta de una educación artística [que] imposibilita que las mayorías demográficas pasen del consumo estético al artístico cuando enfrentan obras de arte» (ACHA, 1988: 53). En realidad, la mayoría ni siquiera posee estudios

⁶⁹ Hay un cambio de tono en el interés por el sustrato mítico a lo largo de su obra. Si en 1978, en medio de la I Bienal de Arte Latinoamericano, vemos cómo hace una defensa de éste, en otros libros (1988) parece achacarle las causas de la pobreza y de las diferencias sociales.

básicos; de esta manera, es un sector de la población que suele quedar atrapado en lo que Acha denomina los cinco axiomas del arte, convertibles a su vez en falacias: «arte es belleza, arte es entretenimiento, arte es sentimentalismo, arte es mimesis o realismo fotográfico, arte es magia o religión» (45). Falacias que, por lo demás, no son de uso exclusivo de este sector social y que muchas veces alcanzan a representantes de las clases hegemónicas, debido a que, a pesar de las condiciones sociales, el cambio en el arte y en todas las teorías, recursos y manifestaciones está más cerca del consumidor profesional que, generalmente, pertenece a esta última, la hegemónica —o a la mesocrática—, pero que no tiene por qué estar en el conocimiento del resto de los miembros de la misma. Y es que estas ideas sobre el arte fueron difundidas por la cultura occidental y, a pesar de su variación, se siguen manteniendo presentes como presupuestos adquiridos que condicionarán la recepción del arte y la posibilidad de que ésta trascienda de lo estético a lo artístico. El dato alentador es ese veinte o treinta por ciento de la población latinoamericana que accede a la educación básica y que puede convertirse, posiblemente, en público consumidor de arte. Y estaríamos hablando de millones de personas, otro asunto es que les interese a ellas y/o a los Estados promover una educación de este tipo.

También, debe destacarse que las mayorías demográficas poseen necesidades estéticas sensibles que no requieren de las artes cultas para ser cubiertas. El arte, por lo demás, representa un aspecto más de élite en la sociedad, por esta razón «a la sensibilidad popular le es inconcebible el arte puro e intelectualizado que la cultura occidental ha difundido por el mundo como válido». Y es que esta sensibilidad entiende mejor los diseños y llega a someter, por su religiosidad y su utilidad diaria en situaciones de pobreza, a fines prácticos al par sagrado-profano (ACHA, 1988: 58-59). Pero no quiere decir que esta cultura no llegue a consumir arte, lo puede hacer. Para Acha incluso lo hacen como una forma de mejora social que sustituye la anterior práctica religiosa de los domingos. En esta motivación al consumo artístico no quiere decir que se optimice la recepción ni que se avance en la comprensión del producto del arte. Está generalmente lejos de ello, porque es visto más como una práctica que les iguala a la clase hegemónica. En todo caso, serán

los medios masivos de comunicación, así como los diseños los encargados de cubrir las necesidades sensitivas de este sector demográfico (61).

Volviendo al tema de la belleza, las mayorías poseen nociones propias de bellezas que, un tanto rudimentarias, no son estimuladas por la belleza de la naturaleza. Aspecto que nos llama la atención porque en casi todo el territorio americano, la naturaleza es de una belleza exuberante, imposible de obviar. Pero no cabe duda de que las precarias circunstancias de vida de este sector de la población no le dejan opción, ni preocupación para el deleite de un paisaje, una obra de arte y demás variantes de la belleza propuestas por el pensamiento burgués capitalista. Es muy difícil que se precise de esos elementos cuando la necesidad inmediata pasa por la subsistencia diaria. Y es que: «La formación de las necesidades y las satisfacciones de la sensibilidad popular son eminentemente ecológicas: esto es, productos del medio ambiente sin que el individuo tome conciencia de ello» (1988: 61). La solución parece venir de la educación, pero Acha tampoco lo ve claro, no sólo por el alto coste que ello supone, sino además porque la educación está en manos de la cultura hegemónica. En todo caso, se podría avanzar y mejorar a través del instrumento pedagógico⁷⁰.

Estas características generales aplicables a Latinoamérica requieren adaptarse a las peculiaridades de cada una de las sociedades que integran la región; para ello se precisarán de datos y estudios de campo específicos que conformarían la parte práctica de la teoría, pues con dichos estudios se podría conocer más a fondo la situación, comprenderla y mejorarla. En todo caso, un peligro que el peruano ve para la cultura popular es: «el que sea reducida a una cultura puramente consuntiva y por ende pasiva, sin que la acompañe ninguna innovación sensitiva local ni la refuerce un sentido crítico» (1988: 55). Peligro que no le es exclusivo, porque también es extensible a la clase hegemónica; porque si bien la ecoestética que conforma la sensibilidad estética de esta parte de la población posee mejores condiciones generales, tanto

⁷⁰ Pensemos que él ejerció la pedagogía y animó a la educación artística, pero en este punto podemos entender que su pensamiento estuvo enfocado en mejorar la comprensión de una clase hegemónica o mesocrática, debido a que muchas de sus obras están dedicadas a este sector social y no a los populares.

educacionales y de hábitat, como laborables y económico-sociales, sigue las corrientes que propone la cultura estética internacional, que privilegian el consumo. Esta última cultura, la hegemónica, se mueve entre lo metropolitano local e internacional, sigue el ritual religioso de la misma manera que la cultura europea. Comparte con las populares la posibilidad de entretenimiento a través de los medios masivos de comunicación, pero posee mejores formas de defensa en contra la manipulación (62). En general, es una cultura estética que se rige por los valores propulsados por la cultura hegemónica internacional a la que las latinoamericanas pretenden igualar. Para Acha, también las culturas hegemónicas son susceptibles de caer en clichés y cursilerías, aunque tiendan a prácticas culturales más cultas, las promovidas a nivel internacional y por ellas importadas.

En el medio de ambas culturas estaría la cultura estética mesocrática, que no quiere definir como cultura en sí, porque además se debate entre las dos existentes, la popular y la hegemónica. Podríamos identificarla con el pequeño burgués y, aunque recibe los mismos productos masivos de las populares, posee al igual que la anterior, recursos de defensa que le brindan la oportunidad de elegir mejor.

Acha ve en esta contraposición existente entre las principales culturas un resultado más de la lucha de clases. La base social de la propuesta de este autor está sustentada en el marxismo y, con ello, quiere que se superen los elementos que imponen unos entes sociales sobre otros y que no dejan que se trasluzca la verdad de cada uno de ellos. Obviamente su finalidad es revolucionaria, con la que quiere que el latinoamericano, en especial los sectores más desfavorecidos de estas sociedades, logre desprenderse de los diversos prejuicios que le han sido impuestos para que halle su realidad y sea capaz de entenderla y cambiarla. Pretensión legítima, no sólo como una necesidad vital para el bienestar y el progreso social, sino como elemento ineludible para lograr un mejor conocimiento de sí mismo, independiente y creativo. En 1972 (1972: 28), partiendo de los objetivos del arte revolucionario, comentó al respecto: «buscar y usar los medios artísticos que sean eficaces “concientizadores” de los cambios socioeconómicos —base de toda

renovación— y sirvan para arraigar los correspondientes ideales revolucionarios en la sensibilidad de nuestra mayorías», y no se refiere al arte culto, profesional o tradicional, tampoco a las obras, sino a «la sensibilidad artística [que] es el punto de partida obligado de toda nueva política artística».

Es importante enfocar otras perspectivas sobre el tema, perspectivas ante las cuales se elaboran los preceptos de Acha casi como contrapartida. Si bien acabamos de hablar de los sujetos sociales de ellas de acuerdo a sus necesidades consuntivas visuales y sus condicionantes sociales, también hay que hacerlo desde el lugar de las artes y de los sujetos que están profesionalmente inmersos en esta área, es decir, cómo lo ven los profesionales del sector y cuál es la problemática que con ello plantea. Por un lado, existe una crítica constante, por parte del teórico, a la pretensión de llevar a las mayorías demográficas, con su cultura sensible popular, los productos del sistema de producción tradicional del arte, entiéndase, el arte culto. Por esto, «como tomamos el arte por un bien cultural, nos lamentamos que no vaya a las mayorías demográficas, mientras hoy deploramos que los medios masivos, considerados represivo, sí lleguen a ellas» ([1972]1984:35). Para el autor el arte y el espíritu crítico que promueve o que por lo menos deberían contener las obras sinceras, acordes con su realidad y, por supuesto, las innovadoras, ayudarán al individuo a contrarrestar el bombardeo informativo, visual, al que está constantemente expuesto. Lamentablemente, este antídoto es inexistente para las mayorías demográficas, las cuales salen peor paradas ante las artes cultas y, asimismo, ante la invasión mediática. Pero tampoco les llega necesariamente a las clases hegemónicas ni mesocráticas la información sobre el arte, debido a lo complejas que son las artes contemporáneas vistas desde América Latina.

Llama la atención la crítica que hace a los intelectuales y artistas de la región, a los que no les reprocha su continua preocupación por su colectividad, puesto que la han tenido, sino su preocupación excesiva por lo que denomina «el fantasma del arte culto» (1973i: 52). El problema para él estribaría en que los intelectuales, artistas y demás profesionales involucrados en el tema se han preocupado en demasía porque la colectividad, la mayoría de la población, sea

arrastrada al consumo del arte culto, lo que implicaría una dificultad que para nosotros tiene consecuencias directas en el conocimiento de la realidad social y el parcelamiento de ésta. Es decir, desean arrastrar a gran número de la población hacia el consumo de arte, sin tener en cuenta la realidad de dicha población e, incluso, sin preocuparse en la manera de educarla para, tal vez, lograr que esa pretendida asistencia masiva a los centros de arte se lleve a cabo —que, por lo demás, no garantiza una óptima ni correcta recepción—⁷¹. Culpan al subdesarrollo, en lugar de culparse ellos mismos como gestores o promotores, por el desconocimiento de su realidad social y, con ella, de la artística. Resulta interesante el comentario, no sólo en lo que concierne al estudio de la realidad que los investigadores, gestores y creadores latinoamericanos debemos hacer y tener de la realidad, sino porque además le abre un camino al arte latinoamericano. Camino que por lo demás ya está abierto y, según el criterio de otros estudiosos, transitado, si no por los teóricos de esta cultura, sí por los artistas a los que la visión y conocimiento les ha legado la participación de un arte popular y de un «pensamiento visual» más ampliado, diversificado y, así, rico que les puede servir de materia a su creación; ya muchos intelectuales de la región no ven tan marcada la diferenciación entre arte culto y popular, sino todo lo contrario: ven expresiones mixtas, mestizas. Pero falta la teorización sobre el tema. Y es justamente aquí donde se nota la disparidad entre las creaciones plásticas y las propuestas teóricas, lo que mueve a los intelectuales de la región a trabajar para que se logre un equilibrio entre la creación de obras y de teorías. Lo último le lleva a declarar a Adolfo Colombres (1991: 10), en un libro en el que participa Acha y que busca justamente sentar las bases de una teoría latinoamericana del arte, que: «los críticos y teóricos deben acudir en su apoyo [al del artista y su obra], elaborando categorías de análisis a partir de esa misma práctica y no de las ajenas». Recordemos que esta actividad, la teórica, va por detrás de la producción artística en la región, «por lo que debemos avanzar en la formulación de nuestra propia estética» (Ibídem). Esta necesidad teórica es fundamental en la obra de Acha, tanto por sus propuestas como por sus estudios críticos: la actividad plástica precisa de un pensamiento plástico que la

⁷¹ Más adelante nos referiremos al consumo masivo, que Acha clasifica de pseudoartístico.

conceptualice, interprete y difunda. Parece que la solución no está en que las mayorías demográficas asistan multitudinariamente a los museos a contemplar las artes visuales, sino que se debe educar, tener en cuenta la realidad para elaborar presupuestos teóricos que equilibren la situación y que propongan nuevas políticas de difusión cultural, accesibles y con consideración de todos los estratos sociales y culturales de cada nación.

Acha dice (1975h: 23): «una cosa es que todos tengan acceso al entendimiento de la creación cultural y otra muy distinta es que todos quieran y puedan entenderla». De esta manera, cuestiona constantemente la idea de la democratización del arte y de sus reales alcances sociales. La considera artificial, burguesa, en fin, que no rendirá los frutos necesarios que se desean para la transformación social. Por tal motivo su propuesta es revisar esas sensibilidades presentes en cada una de las sociedades latinoamericanas que, como hemos visto, él clasifica en tres principales, aunque, sin duda, habrá muchas más, especialmente en nuestra actualidad, donde la diferencia se alza como un valor, el cultivo de la subjetividad como una necesidad. Subjetividades que poseen expresiones que satisfacen sus requerimientos sensitivos sin necesidad —si no lo desean— de recurrir a otras. El «considerar las artesanías y los lenguajes comunicacionales y significativos como partes de la cultura popular o del folclore, nos va a permitir anclar la realidad artística en la vida diaria y en las mayorías demográficas» (ACHA, 1984: 59); así como los diseños «son los únicos productos hechos en nombre del arte que hoy llegan a la sensibilidad de las mayorías demográficas. [...] transforman el panorama de los lenguajes sociales, alterando la vida diaria de las mayorías y obligando a las artes cultas a cambiar» (1984: 84). Ante este panorama, al sistema del arte no le queda más camino que comprender las diferencias y estudiarlas, si lo que quiere es un entendimiento cabal de las expresiones visuales que se dan en la actualidad.

No se trata de llevar a las mayorías demográficas a los museos, en un momento en que las instituciones también están en crisis. Aunque este trajín les haría ganar visitantes no ayudaría al sistema del arte en sí. En este sentido, el arte, las artes cultas corresponden a una élite y ésta es la que es

responsable de mirar por sus intereses al respecto. Los profesionales que son parte de ella y se dedican a las artes visuales tienen el deber de trabajar para ello. En este segmento social es donde se encuentran los consumidores efectivos de arte; así como los creadores, estudiosos, etc.

3.4.4.- Apuntes sobre la identidad latinoamericana

La identidad es un tema central para el pensamiento latinoamericano e, igualmente, para el arte agrupado bajo el mismo adjetivo. Bien se tome desde la unidad regional como se profesaba a principios del siglo XX, desde la pluralidad —como hace el mismo Acha—, o desde la negación de la misma, como se dio a finales de los noventa y principios del nuevo milenio (Mosquera). La identidad latinoamericana es un concepto que siempre ha formado parte central del debate, cuando se trata de valorar y describir las expresiones artísticas y culturales de la región.

El cambio epistemológico ejecutaría asimismo su influencia en aspectos tan comunes como la identidad. Lo que antes era una estructura monolítica que el sujeto colocaba sobre su existencia, se ha resquebrajado y en ella operan grandes diferencias que son las que deben ser abordadas por la idea de identidad y el pensamiento latinoamericano que se ha encargado de su estudio, con las diversas tendencias especulativas que ha ido utilizando para ello. Para Acha de lo que se trata ahora es de renovar los puntos de vista y los métodos de estudio. Lo más oportuno será entonces revisar el «sustrato ideológico que comanda la producción de las teorías latinoamericanistas que buscamos: el pensamiento estético y el artístico», los modos de ver y significar la realidad y redefinir el arte según nuestras capacidades y necesidades estéticas (1979: 114). En su propuesta base la identidad es una constante que está presente, marcada por distintos objetos, puntos de vistas, etc. Ya sea por el territorio o por el uso del adjetivo, por semejanzas y particularidades, es un eje transversal que atraviesa toda su obra, incluso aún cuando no use directamente ni la palabra, ni el concepto, ni las convenciones que en su época se construían en

torno a la tan nombrada, descrita y nunca definida identidad latinoamericana.

Otra noción que acompaña, en la postura de Acha, a la idea de identidad latinoamericana es su contraparte, el nacionalismo. Tanto lo nacional como lo latinoamericano son identificaciones geográficas y afectivas, pero de las que ni el individuo ni la colectividad están demasiado pendientes en su cotidianidad, a no ser que se expongan a una situación en la cual deban pensar, sentir o «identificarse» con alguna de las dos. Ambas son las identidades colectivas que, de forma general, operan en América Latina y decimos «de forma general» porque el autor, aunque insiste en su parcelación del tema en pares dialécticos, sabe perfectamente que existen otras «identidades colectivas, también vitales para todo hombre, tales como familia, sexo, generación, raza, artes, deportes, etc.» (ACHA, 1986: 13). En todo caso, tanto la nacional como la latinoamericana «son identidades en un sentido más allá del geográfico, siendo predominantemente política la una y cultural, la otra» (Ibídem). Para el autor, lo nacional acompañará a lo regional como constructo identitario del sujeto latinoamericano.

Volviendo a los cambios, Acha tiene consciencia de la diversidad como realidad que afecta a la identidad latinoamericana. La ve, la estudia, la reconoce e insiste vehementemente para que se asuma la identidad latinoamericana desde una perspectiva plural. Por tal motivo, el peruano-mexicano considerará y llamará constantemente a la revisión de la identidad latinoamericana desde la pluralidad: «la diversidad es nuestra real identidad», escribirá en 1979. Palabras que acentuarán su llamado a la autoconciencia y, así, a la autodeterminación, ya que «nos caracterizamos por tener una identidad que no es identidad según el pensamiento europeo. Si aceptamos esta realidad con seguridad que cambiará nuestra perspectiva en el conocimiento de nosotros mismos y de nuestras relaciones estéticas» (1979: 125).

Diversidad identitaria que Acha relaciona con las constantes mezclas étnicas y culturales que la región ha experimentado, agrupándolas dentro de unos de los conceptos más extendidos y utilizados al respecto, el de mestizaje. Como todos sabemos el mestizaje, como idea y realidad, se consolidó en la

mezcla de dos grupos étnicos «mayoritarios» en el proceso histórico latinoamericano, los indígenas y los europeos. Su postura en torno al mestizaje resulta confusa. En ocasiones es un paraguas conceptual que le sirve para referirse a la diversidad en general presente en América Latina; pero en otras da la impresión de que desea referirse al proceso mayoritario de mestizaje y, por lo tanto, a los mestizos y a las connotaciones tanto culturales, políticas y económicas que dicho mestizaje posee, directamente deudora de la mezcla de las dos razas. Si esta última premisa es cierta, la visión que el teórico nos ofrece sobre la diversidad regional es limitada y esto no sólo sería así desde nuestra contemporaneidad, sino que también resulta una postura parcial hace treinta años. En todo caso, el segundo enfoque parece elevar como un espacio de comodidad conceptual, positivo para poder encarar una mejora social, y lo decimos porque él conoce la amplia diversidad cultural, étnica y social de la región. Asimismo reconoce algunos de los grupos minoritarios, desde los africanos a los chinos, que son parte de su cartografía, pero parece centrarse en los dos grupos étnicos y sociales más abundantes, creemos que llevado por la idea de mestizaje en sí que, tanto como hecho y como idea, encierra la unión y mezcla de los pares dialécticos ejemplificados en este caso en dichos grupos étnicos. Así, destacará «nuestro mestizaje y su poder de síntesis» (1984: 76) como una ventaja para conocerse y enfrentarse a los avatares a los que está expuesto el individuo, ya que nos dice: «hoy es útil saber manejar las múltiples diferencias de un mundo en estrecha comunicación» (1979: 125), diferencias inherentes al sujeto latinoamericano.

El manejo de un concepto como el de mestizaje encaja con su metodología materialista, con su síntesis dialéctica ejemplarizada, en este caso, en el par étnico y cultural antes señalado, indígena-europeo. A pesar de ello, cuando Acha nos insiste en la diversidad como la real identidad del latinoamericano, resulta estimulante y pionera su afirmación, especialmente viniendo de un teórico fundamentalmente «marxista» en los años setenta. Hoy en día, después de tantos procesos, somos conscientes de la importancia de legislar y convivir teniendo en cuenta a las distintas diversidades, individuales y colectivas, que cohabitan en la sociedad. De ello dan cuenta las políticas sociales y culturales que se desarrollan y ejecutan en nuestra

contemporaneidad y tienen como cometido garantizar la visibilización y el respeto de todas esas subjetividades diversas y minoritarias en algunos casos. Claro está, que no es conveniente juzgar, con criterio del siglo XXI, textos que contienen el germen de la diversidad, tal y como la conocemos en nuestros días. Y, en este sentido, encontramos muchas veces en los presupuestos de Acha una visión muy estimulante, en especial, si lo analizamos como un teórico y crítico de arte, por lo que sus postulados al respecto ayudan a ampliar las miras de análisis y objetos de estudios.

En todo caso, la idea de mestizaje con la que trabaja Juan Acha es limitada. No nos queda claro cómo pretende alcanzar a la totalidad de la población de la región y las marcadas diferencias que ésta posee según su propuesta teórica. La conciencia de la diversidad de nuestro autor en el abordaje de categorías identitarias de la región contrasta con la versión un tanto maniquea sobre mestizaje que muchas veces utiliza en su enfoque. Creemos que en este aspecto le puede faltar el instrumental metodológico adecuado para estudiarla, el cual ya estaban empezando a generar algunas metodologías antropológicas y culturales como los Estudios Culturales, los posteriores Estudios Postcoloniales, y demás posturas, que tendrían un auditorio cautivo a partir de la década de 1980.

En 1986 escribe dos textos clave sobre el tema de la identidad. El primero «¿Identidad latinoamericana o identificación latinoamericanista?» que, como su título indica, trata plenamente esta temática; y el segundo «Reafirmación caribeña y sus requerimientos estéticos y artísticos» (1989), donde también se aproxima a ella, pero tangencialmente. Acha titula con una interrogante el primero de estos artículos. Una pregunta —y su correspondiente respuesta— que considera ineludible para todos aquellos a quienes les interese profundizar «con realismo y actualidad en los problemas y posibilidades latinoamericanistas en las artes» (1986: 13). Quisiéramos, antes de avanzar con otras propuestas sobre la identidad latinoamericana, seguir con su visión en torno a la al mestizaje y su relación con la dialéctica.

Apenas comienza el primero de los artículos el teórico plantea aspectos

para él relevantes, como la consabida búsqueda de los pares dialécticos implicados en la realidad latinoamericana, determinantes en todo escrutinio “realista” de la misma, cuando se trata de estudiar su identidad — pasado/presente, dentro/afuera, tradición/contemporaneidad, etc.—. Para después afirmar que son tres las posibilidades a disposición de los latinoamericanos a la hora de enfocar su realidad: 1) el indigenismo, 2) el internacionalismo y 3) la actitud dialéctica. Como podemos ver, son dos posibilidades, es decir, un par dialéctico y su síntesis lo que propone. Pero, para el teórico, no bastará con elegir la tercera opción: hay que resolver otros problemas previamente, problemas que giran en torno a «la semántica de los términos identidad o identificación, latinoamericano o latinoamericanista» (1986: 13).

Como hemos dicho, Acha tiene conciencia de la diversidad regional y de los múltiples niveles donde ésta se produce y su relación con la idea de identidad en Latinoamérica, debido a que «simplemente nunca dejó de estar tipificada por la diversidad de sus ingredientes culturales y por la juventud (450 años) de sus procesos: el de su occidentalización opuesto al de su nacionalización y ambos hermanos del mestizaje» (1986: 14). Así, es un «mestizaje de ingredientes indígenas y africanos, más los latinos (españoles, portugueses e italianos)» (17). Lamentablemente no logra encajar esta pluralidad metodológicamente, por lo menos no por este camino.

En el otro texto, leído originalmente durante la II Bienal de la Habana de 1986 y publicado tres años después, el autor trata por primera vez sobre la región del Caribe. Encontramos, como no podía ser de otra forma, un Caribe en diálogo con la cultura continental latinoamericana de la que forma parte, motivo que le lleva al autor a volver sobre la idea de identidad para exponer su tesis dentro de esa cartografía ampliada de la región. Consideramos que esta adhesión de nuevos territorios a su imaginario sobre América Latina le hará tomar conciencia de un aspecto distinto que, sin embargo, allí es característico: la mayor presencia africana. «Muy pocos pensamos en el Caribe», confiesa en el artículo (1989: 8), lo que nos induce a creer que muy pocas veces piensa en ese elemento africano y su extensión cultural y social. Acha no ha pensado en

el Caribe y, cuando lo ha hecho, lo relaciona con las costas continentales de este mar, conformadas por países donde «predomina una iberolatinidad sobre la afrolatinidad como Venezuela, y también sobre la indolatinidad, como Colombia» (Ibídem). Otra situación son las realidades de países como Jamaica o Haití, a los cuales no duda en incluir como parte de “nuestra América”, pero que poseen un mestizaje casi nulo si lo comparamos con la América hispánica o lusitana, por ejemplo⁷². Pero no es que Acha sea ajeno a lo africano, en las cartas que intercambia con Szyszlo a finales de los cincuenta, justamente le confesará que posee ascendencia africana, específicamente un cuarto de africano en su sangre. No obstante, tanto en su Perú natal como en su México de adopción, la condición mestiza es mayor, cuando no la indígena, que la presencia africana. Volviendo a su pensamiento dialéctico, cuando hace referencia a la negritud, a lo africano, como es un elemento que se encuentra instaurado en Latinoamérica, prefiere nombrarlo por su síntesis, la «afrolatinidad», vocablo que refleja su vocación de síntesis, integrativa y no conflictiva con respecto al doloroso proceso histórico que ha vivido y viven las comunidades afroamericanas en su luchar por la visibilidad, contra el racismo, etc.

Así, vemos que en ocasiones, tal vez en pro de su metodología materialista dialéctica e histórica, su visión sobre el mestizaje en la región resulta contradictoria, confusa, ya que es un concepto que entraña la idea de mezcla multirracial y, por ende, multicultural, que a veces parece más cercana a la noción de hibridación de Néstor García Canclini, aunque sin los niveles de interacción que el antropólogo propone. Mientras que en otras ocasiones el mestizaje representa una síntesis de dos pares previos, casi en un sólo plano,

⁷² Este artículo es muy interesante y casi resulta una *rara avis* en la producción textual del peruano-mexicano. Lo decimos no sólo por el choque que le representa a Acha el asunto de la «negritud», sino porque, además, se encuentra ante aspectos determinantes y diferenciadores que la intelectualidad caribeña posee con respecto a la latinoamericana. En este sentido, el tema colonial más cercano en el tiempo de países como Jamaica, favorecidos por su anglofonía —asegura el autor— y de otros que siguen bajo la influencia de Francia y los Países Bajos, ha facilitado un arduo trabajo de desmontaje de los dispositivos coloniales por medio de la descolonización promovida por sus intelectuales, acompañado por cierto «cimarronaje estético» que llevan siglos practicando espontáneamente, pero que para el autor se enarbola como una solución actual y que podemos homologar con el trabajo que él mismo hace en América Latina con el estudio y formación de un pensamiento que ayude estéticamente al ciudadano y a su sociedad (1989: 20).

el étnico: indígena-europeo, o, si es geográfico, fuera-dentro, etc. Si tomamos en cuenta lo que comenta Ybelice Briceño (2006: 38) y lo extrapolamos al subcontinente, encontramos que:

la vertiente celebratoria del discurso del mestizaje, se constituyó en un dispositivo para la consolidación de la idea de nación en los países latinoamericanos. Recordemos que, a principios del siglo XX, está en pleno proceso la conformación del ideario de nación moderna, homogénea e integrada, en la región. Y para lograr ese cometido, la ideología del mestizaje va a ser indispensable, puesto que se requiere un discurso que integre y asimile la heterogeneidad étnica y cultural existente, fusionando sus componentes, neutralizando sus conflictos, y dando lugar a una formación imaginaria nueva.

Y, aunque nuestro autor es consciente de la problemática existente entre la diferencias cuando se trata de lenguajes artísticos y de sus respectivos sistemas, cuando habla de pluralidad no logra encontrar la manera de expresar tales diferencias, sus conflictos y la posición real que ocupan todos los actores, reales o simbólicos, implicados en dicho proceso. Otras teorías latinoamericanas, como la de la transculturación del cubano Fernando Ortiz, podrían haberle servido para ubicar las sinergias que se producen dentro del proceso de mezcla cultural entre las múltiples diversidades implicadas y las modificaciones o alteraciones que se producen en cada una de ellas como consecuencia de tal intercambio. Obviamente, la de su colega y amigo Néstor García Canclini sobre la hibridación cultural se publicaría por primera vez en 1990 y todavía en nuestra exposición estamos analizando sus textos de los años ochenta.

Pero sin duda, además de ese andamiaje mestizo, el enfoque de Juan Acha toma mucho de la idea de aculturación, en la cual, dentro de esa interacción y, por lo tanto, en ese intercambio entre culturas, una es más fuerte y se impone sobre la otra: «como resultado de los cambios ecológicos [...] en cuyo manejo interviene el imperialismo cultural [...] que ejerce los países desarrollados, aumenta la diversidad de nuestras situaciones sociales, culturales y artísticas que van de lo feudal a lo industrial, del analfabetismo a la cultura de masas» (1973r: 42). Una cultura pasiva que es «invadida» por otra

más potente, en este caso, la occidental que se impone sobre la latinoamericana, y, dentro de ésta, sería la hegemónica la que subyugaría a la popular. A pesar de ello, hace su propuesta al promover «el pluralismo estético», para que se reconozca y «darle personalidad jurídica a la diversidad de manifestaciones que existen en toda colectividad» (Ibídem).

Parece que la solución que plantea no trasciende el plano enunciativo, además del básico, de la mezcla cultural expresado por el mestizaje. Tal vez ante esta limitación, Acha desarrolló, en los artículos antes mencionados, otra estrategia para abordar el tema de la identidad en el subcontinente basada en una revisión semántica de los términos que componen dicho concepto. A pesar de que si bien «hoy sigue habiendo un consenso casi general sobre la legitimidad de su uso y sobre su acepción de igualdad», el concepto en sí adolece de cierto «rigor purista» y sustancialista (1986: 14); por tal motivo desea incursionar en su significado para abarcar los aspectos sociales, culturales y artísticos propios de tal conceptualización. Al irse por esta hipótesis, encuentra que el problema de base está en el significado de la palabra identidad que, según la RAE, quiere decir «calidad de idéntico o parecido». Para un autor que, como hemos visto, tiene pleno conocimiento sobre la diversidad presente en la realidad latinoamericana y que utiliza la subjetividad estética como barómetro de una propuesta general, no le parecerá ni adecuado ni lógico el uso de un término que no expresa correctamente dicha diversidad, debido a que «en un sentido estricto no hay ni puede haber una identidad como calidad de idéntico o igual» (Ibídem), y muchos menos si se hace referencia a un territorio plural como el del subcontinente. Un espacio cuya cartografía está habitada por sujetos asimismo diversos: «los latinoamericanos llevaríamos en nuestros interior invariantes comunes y similares que se entremezclan con nuestras variantes personales y las agrupativas. La identidad o igualdad es, por lo tanto, relativa, y esto lo confirma con largueza la realidad misma, en cuanto no hay en este mundo dos cosas totalmente iguales ni enteramente distintas» (Ibídem).

Basándose en la propuesta de Jaime Labastida, Acha nos recuerda que, anteriormente, el concepto de identidad como una unidad cultural calaba con lo

que se promulgaba, pero en su ahora es una pretensión que resulta inviable. El teórico conoce el cambio epistemológico que se está gestando y las variantes que está imponiendo en los diversos niveles, sociales e individuales. Para Acha esta concientización en suelo latinoamericano se da gracias al arribo de voces críticas «realistas y dialéctico-materialistas», que promulgaron la diversidad en unos países que habían vivido la identidad territorial y política antes que la cultural y «estas voces enarbolan la necesidad de enfocar la identidad colectiva, junto con las diferencias, para luego considerar sus contradicciones internas»⁷³.

Existen tanto diferencias como semejanzas, casi análogas a las diversas máscaras que, como identidades, el individuo utiliza día a día si se ve en situación o en la necesidad de usarlas. Nadie es español, ni venezolano, ni chileno, ni europeo, ni latinoamericano, ni madre, ni ingeniero, ni estudiante, etc., todo el día, ni todos los días. Cuando elegimos alguna de estas «identidades» pasamos por identificarnos con ellas en un momento dado. Es una elección propiciada por la conjugación del verbo «identificar», cuyo principal significado es «hacer que dos o más cosas en realidad distintas aparezcan y se consideren como una misma»; lo que hace que contengan las semejanzas a las que ya nos conducía el uso del sustantivo, pero que, además de ellas, contiene así mismo las diferencias. Por tal motivo considera que lo más apropiado es cambiar de término, ya que es imposible cambiar la semántica de las palabras (1986: 16).

Afirma que «ahora podemos preguntarnos ¿por qué nos identificamos como latinoamericanos y cuándo lo hacemos?» Una pregunta personal o colectiva, pero legítima y más adecuada, que esta otra: «¿cuál es nuestra identidad latinoamericana y cómo y cuándo la reconocemos?» (1986: 16). La propuesta de la identificación latinoamericana es muy interesante y permite mayor flexibilidad ante un consenso demasiado abstracto, impreciso y

⁷³ Ya a partir de los noventa y de lleno en siglo XXI, los avances electrónicos, las inmigraciones, etc. volverán a poner otras diferencias a dialogar en el espacio social y cultural, tanto en América Latina como en el resto del mundo, especialmente en las grandes capitales de los países desarrollados, receptores de flujos migratorios, consumidores de la más innovadora tecnología.

homogenizante como lo es el de la identidad latinoamericana, porque se debe entender que, bien «sea por compensación, ocultamiento o simulación, nuestra necesidad de identificarnos como latinoamericanos es cultural por naturaleza y como tal se centra en los usos y costumbres, incluyendo el idioma, la religión, el sistema político y demás» (Ibídem).

Acha no se conforma con un cambio de términos que, aunque favorece el manejo de esta problemática con realismo, y le adiciona valor, no ayuda a que se transforme la realidad que es, como sabemos, su objetivo. Reconoce que «nuestras identificaciones latinoamericanistas, [...] son volitivas e implican cosmovisión y deseos de cambio». Una voluntad latinoamericana que relaciona con lo que denomina «latinoamericanismo trasformador» (1986: 16). De esta manera «lo más latinoamericano estará en los latinoamericanismos, esto es, en la voluntad de serlo y serlo haciendo frente a las diferencias y contradicciones internas nuestras, con el ánimo de transformarlas de raíz» (17). Sin duda esta visión se acerca bastante al manejo que hacemos del concepto de identidad hoy en día, cuando ya reconocemos que la identidad no es única y que las diferentes identidades que podemos contener son siempre por decisión, por elección, no por imposición. Así, lo es también la del latinoamericano, o la del colombiano, puertorriqueño o paraguayo. Y, en este sentido, nos da la impresión de que Acha hace sus propuestas, especialmente ésta, siguiendo un camino que, aunque limitado por su metodología, posee veredas intelectuales en las que encontramos que su búsqueda sigue atenta con el pasar de los años y no deja de preocuparse constantemente por lo que ocurre a su alrededor.

Otro aspecto será el que plantee en el texto leído en la II Bienal de La Habana, en el que asegura que «una de las rémoras en la conceptualización realista de nuestra *entidad*⁷⁴ latinoamericana fue siempre el término *identidad*⁷⁵ con el cual se le confundió» (1989: 8). Y es que, aunque continúa con su pretensión de alejar la idea de una identidad latinoamericana, centrada en las similitudes, «lo idéntico», agrega otro término, afirmando que lo idóneo sería

⁷⁴ En cursiva en el original.

⁷⁵ En cursiva en el original.

basarse en la «entidad», término que viene «de ente, y ente significa ser o existir»⁷⁶. Acha indica que «señalamos esto porque nos resulta imposible creernos iguales o idénticos a los demás latinoamericano [...] confundimos realidad con nuestros anhelos, y entidad con identidad, por ser palabras muy parecidas» (9-10). Según el autor el pensamiento latinoamericano llevaría décadas confundiendo los términos sobre los cuales formularon sus propuestas. Sinceramente no creemos que así sea y mucho menos que Acha lo piense realmente, pero lo dice y está el texto que contiene esta afirmación, un tanto desafortunada para nosotros. En todo caso, insiste en la importancia del significado y la maleabilidad del uso del verbo identificar en lugar de su sustantivo. Considera que es una acción inherente al ser humano, debido a su capacidad de identificarse con un grupo social, familia profesión, etc. y que es una posibilidad que hace activa la vocación de ser latinoamericano.

Personalmente creemos más en la propuesta de «identificación latinoamericanista», en lugar de la de identidad latinoamericana, un término más inclusivo de las diversidades que componen el panorama de la región, un alternativa que soluciona parte de los inconvenientes que puede suscitar el término «identidad» en una época y una sociedad donde las minorías y las diversidades tienen cada vez más protagonismo. Con esta propuesta el autor logra solucionar ciertos problemas metodológicos por medio de un planteamiento semiológica. Lamentablemente el estudio de la postmodernidad ya se ha institucionalizado en gran parte de la intelectualidad latinoamericana, con una visión cultural más de conjunto, que deliberadamente suele excluir lo exclusivamente artístico-visual. Sin olvidar que las identidades que se empiezan a analizar pertenecen no sólo a diversas categorías, sino que además también ocupan otros lugares. Por tales motivos en los años noventa (1993; 1996⁷⁷) Juan Acha retoma el término identidad latinoamericana, aunque

⁷⁶ Nos llama la atención que vuelva aquí a una categoría que en el artículo de 1986 vinculaba lo ontológico con lo que se encuentra detrás del sustantivo identidad, mientras que el verbo lo relacionaba más con lo epistemológico. Parece que en este otro texto hace una propuesta conectada confusamente con lo ontológico.

⁷⁷ Este libro fue publicado póstumamente y justamente su título es *Aproximaciones a la identidad latinoamericana*. Como podemos ver es un tema, el de la identidad, que le interesó siempre y justamente fue en sus últimos años de vida cuando más lo desarrolló, por lo menos más sistemáticamente. También da cuenta de este interés el libro de 1993 *Las culturas estéticas en América Latina*. Nosotros utilizamos la edición de 2013 del libro de 1996.

no deja de insistir en la corrección que representa el uso del verbo «identificar» para designar más adecuadamente el desarrollo y las características de lo que comúnmente se denomina identidad latinoamericana (ACHA, 2013: 19-21).

Compartimos el interés que siente Acha por un tema como la identidad regional. Es un debate fundacional y continuo que, a pesar de lo mucho que se ha dicho y escrito al respecto sigue generando polémica y fascinación. El peruano-mexicano volverá a tratarlo exclusivamente en uno de sus libros póstumos, *Aproximaciones a la identidad latinoamericana* (1996), y en algún otro antes de su muerte (1993). Podemos decir que a lo largo de los años va manteniendo más o menos las mismas posturas sobre el tema, aunque, como hace muchas veces, se torna contradictorio con términos o enfoques previos. Aspectos que pueden ser vistos como correcciones y enmiendas dentro de la evolución de su pensamiento. Uno de los rasgos que cambia con respecto a la identidad es que va dejando progresivamente de exaltar la vertiente colectiva de la misma. Da la impresión de que es inmanente a la noción de lo latinoamericano como identidad grupal, haciéndose patente en su obra el tránsito por senderos psicológicos en los que la construcción del “yo” se enarbola como recurso previo de fortalecimiento personal, útil para lograr la ulterior cohesión social.

Si bien las ideas de Juan Acha con respecto a la identidad apenas cambiarían —aunque ampliaría algunas posturas y profundizaría en otras— si lo hacían las distintas corrientes que, aunque alejadas de la identidad como categoría unívoca, tal y como también la veía nuestro autor, se hacían conscientes de la convivencia de las diversas identidades, minoritarias, marginadas al trasluz de la globalización y la movilidad humana. Son categorías que eclosionan al calor de la posmodernidad y de otros enfoques, como los Estudios Culturales, deudores de la anterior, muy potentes en los últimos años del pasado siglo. Juan Acha conoció estas posturas (2013: 33), pero parece tenerlas como otras más de las que circulan a su alrededor. Igualmente, nombra otras corrientes de pensamiento que orbitan por su espacio intelectual y las menciona para hacer notar su conocimiento sobre ellas o cita algunas de las propuestas que conforman el amplio abanico de la

postmodernidad que, como ya hemos visto, fue revisada con entusiasmo por parte de los intelectuales de la región. Pero para Acha no se trata de una propuesta estimulante, en especial sobre el tema que nos concierne en este apartado. No encontramos en él posturas acerca del multiculturalismo o la alteridad, tan comunes en los últimos años de su vida. Claro que sí aparece la idea de «hibridación» de su colega y amigo García Canclini.

Ciertamente nuestro autor va perdiendo la actualidad de sus fuentes con el transcurso del tiempo. Si en los años setenta veíamos cómo estaba muy al día de todo lo que ocurría a su alrededor intelectual, utilizando los libros recién publicados, en versión original, etc., cuando nos referimos al tema de la identidad que, como hemos dicho, ocupó algunas de sus últimas publicaciones, parece retroceder e incluso volver a lo más fundacional del pensamiento latinoamericano, como lo es la obra de José Enrique Rodó que antes apenas había nombrado. Da la impresión de que, justamente en tiempos postmodernos de tanta información, Acha vuelve a los textos «clásicos» del pensamiento latinoamericano, incluso en otros temas relacionados con el resto de intereses. No cabe duda de que ese mantenerse fiel a su metodología responde a su carácter, a la edad que también va teniendo, pero sobre todo a su empeño y convicción sobre lo que el arte en América Latina necesita y su participación en ello.

Un año antes de su muerte, en 1994, lo encontramos participando en el XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, cuyo tema era: «Arte, Historia e Identidad en América». Organizado por Rita Eder, se trataba de un evento que reunió a los más destacados intelectuales latinoamericanos y extranjeros especializados en el arte de la región, que fue «abordado desde preocupaciones o modos de mirar los problemas que están estrechamente ligados a los tiempos actuales, sobre todo en una época en que la historia no es una entelequia, sino la búsqueda consciente de lo que somos. La obsesión por puntualizar que la identidad, sea género, etnia o cultura es una construcción, así lo denota el hecho de que esas categorías sean dinámicas ha provocado una reconsideración en el debate» (EDER, 1994: 11). Es de resaltar que nuestro autor formó parte de la sesión titulada «El arte americano: métodos

y objetos de estudio», en la que también participó la chilena Nelly Richard — quien por esos años se había constituido en una especialista sobre la idea de postmodernidad y su relación con las prácticas artísticas del arte latinoamericano— y a la que ya había invitado al I Coloquio Latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano que organizó en 1981 en Medellín. Así como el mismo García Canclini, quien habló acerca del multiculturalismo. Nuestro autor, por su parte, habló sobre los «Problemas artísticos en América Latina», donde sintetizaba su propuesta de los últimos veinte años. Como podemos ver, Acha conocía lo que pasaba, no sólo por su conexión con García Canclini, con Richard, etc., sino porque seguía perteneciendo a la élite de las artes de la región, aunque la juventud y las nuevas olas de pensamiento estuviesen nuevamente marcando un rumbo, que ahora el autor parece no querer seguir.

Acha no se mueve ni del territorio desde el cual hace su enunciado sobre lo latinoamericano ni tampoco de su postura e instrumental intelectual para abordarlo. Parece no compartir la construcción de la identidad latinoamericana y sus expresiones desde otras geografías. El peruano asume lo latinoamericano casi como un simple receptor de las imposturas a las que lo someten y que, a pesar de poseer recursos culturales para su diferenciación, éstos siempre parecen estar atacados, en peligro. Da la impresión de descartar la construcción identitaria desde lo multidireccional de los estímulos a los que está expuesta, internos y externos, y la movilidad que siempre ha tenido el mundo del arte. Recordemos que, históricamente, algunos artistas de este continente han influido a su vez en otros países occidentales. Varios fueron emulados y restablecieron nuevos paradigmas en el arte de países europeos como España, donde Barradas y Torres-García fueron maestros. También en este sentido, la visita del grupo surrealista a México hizo que se propiciaran sinergias bidireccionalmente por medio de una recepción recíproca. Pero más cercana en el tiempo, está la influencia que los diversos artistas y especialistas han tenido en el sistema educacional occidental, en especial en el estadounidense, al que Acha le tiene cierta aversión. Estudiosos y creadores que se han establecido fuera de su patria natal —o adoptiva, dependiendo del caso— pero que dentro del sistema cultural al cual se trasladan influyen,

difunden y reelaboran el aspecto intelectual de la cultura latinoamericana y en especial de manifestaciones artísticas como el arte y la literatura. Y en este caso sería la inmigración, ya no sólo de intelectuales, sino del individuo común, del obrero, el campesino, la empleada doméstica, agrupados por lo general en guetos, la que exporta la cultura, enriqueciendo la diversidad del país de acogida y auspiciando, cuando se encuentra un artista, un poeta, un creador entre ellos, un arte latinoamericano. Estas manifestaciones han dado expresiones propias, características de sincretismo cultural tales como el arte de los mexicanos —chicanos— o puertorriqueños y dominicanos que han crecido en EE.UU. y que poseen vivencia cultural doble: la latinoamericana y la anglosajona. Acha en sus últimos libros va teniendo conciencia de ello, pero lo trata prácticamente de la misma manera que aborda la negritud, le parece casi una otredad. Y es que no se puede negar cierta homogenización en la propuesta de Acha, a pesar de que sabe que la lucha de clases es una realidad y también se libra en el terreno simbólico de la identidad latinoamericana. Su mezcla, su mestizaje, análogo más a la aculturación que a la hibridez, remite a espacios que parecen muy cerrados, la realidad inmediata latinoamericana, y a los sujetos conocidos que la pueblan. Unos sujetos tomados por los grupos principales, hegemónicos y populares, podrán dar cuenta de su elaboración preceptiva, ya que creemos que reducirse a categorías más específicas le puede restar aplicabilidad a su teoría. Así Acha se mueve en su espacio conocido, realidad-nación, realidad-región, donde no hay un afuera, y tampoco lo hay en su construcción de lo latinoamericano como teoría.

Pero siendo justos, Acha sí hace un abordaje bastante más amplio del tema de la identidad plural de América Latina en lo referente a sus manifestaciones artístico-visuales, que son su fuerte, su tema, su profesión. Así, la diversidad discursiva, productiva, distributiva y consuntiva del arte será tratada por él con mayor profundidad, debido a que lo relaciona más con las diferencias sociales que con las étnicas. En este sentido, su instrumento de análisis le permite llegar un poco más lejos y adentrarse en las dinámicas visuales que son las que le interesan dentro de su devenir social. Una diversidad que le sirve para entender la pluralidad en torno a las distintas sensibilidades estéticas y cómo éstas operan dentro del fenómeno sociocultural

del arte.

3.4.5.- La producción y sus sistemas artísticos-visuales

A partir de esta sección volvemos a las actividades del fenómeno sociocultural del arte: la producción, la distribución y el consumo. No olvidemos que Juan Acha analiza estas actividades situándolas dentro de un sistema que está integrado en un sistema mayor, el social, y que a su vez deriva de un fenómeno específico, el sociocultural. La producción que se da dentro de este fenómeno se aleja del entorno trascendente que implica el mito del artista y así de la partenogénesis de la obra, para colocarse en el territorio de lo social, de lo material contextualizado en la realidad artística en la cual se realiza.

No quiere decir que el arte como discurso único, hegemónico y superior deje de tener cabida en las sociedades latinoamericanas, hay especialistas que siguen tomándolo de esta manera, pero cada vez son más los investigadores que señalan la diversidad de sistemas y los límites más laxos en los conceptos que estudian y reconocen el término arte. En este sentido, Mirko Lauer plantea al inicio de su libro *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos* (1982) un cuestionamiento del concepto de arte tal y como lo ha expandido Occidente. Para el investigador peruano, el arte es una «creación cultural y de clase, y [se trata] por lo tanto de un fenómeno históricamente determinado, con una génesis histórica y llamado a sufrir modificaciones a partir de las evoluciones de la sociedad» (1982: 19). Justamente serán esas evoluciones las que permiten abordar al arte como un fenómeno ampliado, en el cual se pueden incluir los productos de las culturas populares, para estudiarlos como parte del fenómeno sociocultural del arte. Entonces, cuando hablamos de producción como actividad se debe entender que hablamos de los tres sistemas artístico-visuales presentes en América Latina.

Pero la producción no es un fenómeno social, sino un trabajo simple

(1984: 14) y, como tal, posee diversas categorías, tanto como trabajo simple dentro de un proceso y como modo de producción en sí mismo. Sin olvidar que es una actividad que se da tanto en el capitalismo como en el socialismo (15). Hay que recordar que Acha, además de su interés en el socialismo y crítica al capitalismo, lo que desea también es resaltar la pertenencia del arte al sistema económico, característica general que se hace más evidente cuando hablamos de su segunda actividad, la distribución. El teórico es consciente de las críticas que puede suscitar su enfoque, pero aclara que al ver el arte como una totalidad en la que están implicadas las actividades —producción, distribución y consumo— dicha crítica carece de sentido. En todo caso, es relevante su planteamiento sobre las diferencias entre modo de producción y trabajo simple, ya que su conocimiento —dice— nos facilitará la comprensión de las relaciones y los niveles en los que interactúan en este proceso. El primero, modo de producción, es «un proceso social de producción y de trabajo» que incluye a varios actores y agentes para su realización como actividad; mientras que trabajo simple es el proceso que «realiza el individuo de manera particular» (14). Es muy interesante lo que plantea al respecto, porque si bien la producción se puede plantear desde estos dos niveles procesuales, las tres actividades del sistema artístico, al ser productivas cada una de ellas, bien pueden ser estudiadas como un modo de producción, debido a que devienen una «unidad social productiva».

Pero vayamos a la base de la producción artística, que tiene que ver con el creador, o productor en este caso, y su acción de producir. Sin embargo, este producir se aleja de lo utilitario, lo racional y se dirige al terreno de la creatividad. En 1992⁷⁸ Acha publica el libro *Introducción a la creatividad artística* y, como su título indica, en él se ocupa de un aspecto tan determinante para el sistema del arte como lo es el productor de arte y las diversas dificultades a las que se expone el joven que sigue esta vocación profesional, siempre teniendo en consideración que lo que hace al artista y al arte ser lo que son es justamente el componente creativo que está en su proceso de

⁷⁸ La edición que hemos usado es la reimpresión de 2011. Este libro es, junto con *Las actividades básicas de las artes plásticas* (1994), un resumen o versión más breve y sintética de las propuestas que desglosa en las cuatro monografías a las que hemos hecho mención reiteradamente en nuestra investigación.

producción. Recordemos la importancia del trabajo pedagógico de nuestro autor que no sólo se evidencia en los cargos que desempeñó en universidades y academias de arte, sino también en la escritura y publicación de libros como éste, que dan cuenta de la importancia de la creatividad y de muchas otras características que debe tener en cuenta el joven artista para exponerse y poder vivir en el mundo del arte. La creatividad es un elemento fundamental, así como la habilidad manual, visual e intelectual: «los alumnos piensan que han venido a recibir enseñanza en la producción manual de obras y a muy pocos les importan el adiestramiento visual, el sensitivo y el mental» (2011: 64). Adiestramiento que es necesario para que el alumno, el futuro artista, trascienda la esfera personal, la del ego y logre una producción cuestionadora del *establishment* que sería a la larga la que consiga una transformación de la realidad.

Las habilidades del productor de arte deben ser variadas, ya que son ellas las que activan la producción en sí. Acha nos dirá:

La producción, para nosotros, se halla en recíproca dependencia con la distribución y con el consumo. Sin medios materiales e intelectuales no hay producción, como tampoco la hay sin consumidores, ya sean imaginarios o potenciales. La producción, a su vez, no sólo hace posible la distribución y el consumo: también enriquece, amplía o corrige los modos de consumo que circulan en la colectividad. Por otro lado, el productor actúa con sus sentidos, sensibilidad y razón, y sus orientaciones vienen condicionadas por la sociedad en la que él nació y creció, por el sistema al cual pertenecen sus actividades profesionales (pintura, escultura, grabado o arquitectura) y por el individuo que es él; en la producción misma influyen las condiciones sociales, sistémicas —o artísticas— e individuales del momento. Es más: por ser artística, en la producción interviene forzosamente la fantasía innovadora o creadora, aunque muchas veces sin éxito (2011: 15).

Teniendo en cuenta este matiz de la producción, pasamos a los productos de esta actividad. Nuestro autor insiste en que es en la realidad artística latinoamericana donde se producen y consumen los tres sistemas artístico-visuales a los que se ha hecho referencia. Cada uno de ellos ha tenido

un desarrollo particular y, así, temporal dentro la «sociohistoria» y, a pesar de que conviven en la actualidad, representan períodos históricos distintos con sus propias características identitarias y formales. Los tres coinciden en un aspecto: son sistemas visuales que han sido implantados artificialmente en la sociedad latinoamericana, a través de los diversos procesos de colonización vividos en ella. Por tal motivo, nos advierte: «todas las transformaciones que registramos en nuestras artes visuales distan mucho de ser nativas [...] nuestros procesos artísticos son los de sociedades económica y culturalmente dependientes» (1981: 498). Ante esta situación, el marxismo no ofrece los mecanismos necesarios para su análisis, ya que su objetivo es ocuparse «de la sociogénesis de la gestación y alumbramiento de las transformaciones artísticas, no de su mera obra importación o adopción» (498-499), como es el caso de estos sistemas en la región. Razón por la que, en este punto, la propuesta de Acha se torna hacia el estructuralismo, especialmente al genético, haciéndose patente su utilización en su segunda monografía (1981). El teórico no puede estudiar orígenes ni causas autóctonas, por lo que hará una revisión de cada uno de los productos de los distintos sistemas y cómo se ha dado su implantación y la situación actual de los mismos dentro del conglomerado social de las artes contemporáneas y los otros sistemas visuales que comparten escenario con ellas. Nos encontramos en el medio de estructuras relacionales, de sistemas que se comunican unos con otros, de distintas formas y a diversos niveles, pero que, a fin de cuentas, actúan como partes de un todo. Así, dentro del fenómeno sociocultural que es el arte, encontramos al sistema artístico-visual que contiene otras acciones que le dan sentido a dicho sistema: la producción, distribución y consumo.

Los sistemas artístico-visuales son las artesanías, las artes y los diseños, que coexisten en la actualidad dentro de estas sociedades. La causa de que estén los tres presentes y activos en el subcontinente se debe a su razón de ser social, que parte de la necesidad estética de los distintos grupos humanos —que han detentado el poder en la región, principalmente— y de producir determinadas expresiones artístico-visuales para su consumo, que ahora conviven en el marco de la pluralidad cultural de la región —sujeta a su

vez al devenir internacional—. Necesidad materializada en productos, ya que al referirnos a prácticas artísticas la manera que tienen éstas de concretarse es por medio de productos materiales, lo que conocemos por objeto de arte u obra de arte. Si bien es cierto que el sistema del arte crea productos inmateriales — como las teorías o las ideas sobre arte— y que el mismo Acha trabaja esta categoría no objetual de la obra de arte, a las que el autor otorga la misma importancia, igualándola a los objetos u obras de arte, tal y como hemos visto anteriormente, y que éstos pueden llegarse a convertir en productos materiales a través de formatos como el texto o el libro, etc.; nos vamos a centrar en la materialidad del objeto de arte en sí, visto como un producto del sistema, para entender con ello su propuesta sobre los sistemas artístico-visuales de la región.

Ahora corresponde preguntarnos ¿qué es un sistema artístico-visual en sí? Lo podemos definir como un conjunto de acciones que tienen como finalidad la producción, distribución y consumo de productos artísticos relacionados, en el caso que estudiamos, con las artes visuales, debido a que son diferenciados de otros sistemas de producción artística como el literario o el de las artes escénicas, por ejemplo. Aquí cabría cuestionarse ¿qué es lo que hace que un producto sea artístico? y ¿cuáles son los factores genéticos que enmarcan tales acciones? Las necesidades visuales, en este caso, que el individuo o su grupo social buscan cubrir y por qué. Algunas de estas interrogantes ya se han planteado en páginas previas, otras las iremos respondiendo a lo largo de los próximos apartados. Por ahora nos adentraremos en los sistemas artístico-visuales presentes en el subcontinente latinoamericano. Para ello resumiremos la propuesta que Acha elabora de cada uno de ellos. No olvidemos que este teórico plantea en sus libros un estudio de los últimos cien años de la visualidad en el subcontinente con el fin de revisar los sistemas que en ella se producen, como vía para entender lo que ocurre en su contemporaneidad (ACHA, 1981: 10). El estudio sincrónico será para él la vía necesaria para entender su presente y cómo se deben generar las pautas metodológicas y, después, preceptivas requeridas por las artes de la región y, como ya hemos visto, los otros sistemas visuales que en ella prevalecen.

Entonces conviene señalar antes ¿qué hace o qué diferencia un objeto artístico de otro cualquiera? Acha disiente de lo que se entiende decimonónicamente por objeto de arte, un concepto centrado tanto en la unicidad como en la inutilidad cotidiana de dicho objeto (1981: 12-13), características que, aunque pueden ser incluidas, hoy en día ya no definen a un “objeto” que ha pasado por los diversos procesos matéricos e intelectuales de los últimos años. Por tal motivo, se decanta por lo relacional del sistema: un objeto artístico contiene relaciones externas e internas. Las primeras «comprenden las causas sociales de su producción dentro de la correlación tripartita: individuo, sociedad y sistema de producción artístico-visual (...) [así como] la distribución y el consumo del producto» (14). Mientras que las relaciones internas «nos permiten llegar al concepto de estructura artística contenibles en los objetos y actos humanos» (15). Lo propiamente artístico de un objeto estará contenido en su estructura artística, en «el conjunto de relaciones sensitivo-visuales que mantienen los elementos materiales y significativos de cualquier objeto o acto humano» (Ibídem). Si antes se veía esta estructura en términos casi siempre formales «hoy registramos en el mundo de la investigación artística una fuerte inclinación a reconocer la existencia de una estructura artística en cualquier objeto, no importa si ésta se haya sola, en primacía o subyugada por una estructura práctico utilitaria». De esta manera, el autor destaca tres «conclusiones» determinantes sobre las que se construye su propuesta o a las que ésta desea llegar: 1) «el producto artístico comparte las características de toda obra humana y tiene el mismo destino que ésta: coexisten en él diferentes estructuras y su estructura material da lugar a múltiples y dispares empleos [...]»; 2) el producto artístico comparte forzosamente las características inherentes a toda producción cultural: innovación y utilidad [...] y 3) toda estructura artística es de naturaleza sensitiva y se diferencia de la ciencia y de la tecnología, que son racionales» (1981: 51-53).

El autor, a pesar de que también reconoce desventajas del tan manido concepto de estructura, considera que, como recurso intelectual y

metodológico, puede ayudar a «enfocar la dinámica de los procesos de la realidad, el fenómeno del arte incluido, desde la perspectiva de sus relaciones, tanto internas como externas» (1981: 373) y este tipo de enfoque nos permitirá en realidad localizar posibilidades y plantear soluciones (374). De esta manera Acha definirá «la estructura del objeto o producto como el conjunto de relaciones sensitivas que poseen los componentes materiales». Y estas relaciones son mutuas, multidireccionales, «producen efectos sensitivos directos, los cuales no existen sin un sujeto afectado ni se limitan a los sensitivo de las formas, como tampoco se reducen al binomio objeto-sujeto» (Ibídem). Como podemos ver, el objeto es la parte detonante de estas relaciones, pero no es la única porque también participan «la sensibilidad, las actividades sensibles dominantes en la sociedad, la subjetividad estética», que serán los principales temporizadores de una estructura catalogada de artística.

Otro aspecto que diferencia la postura de Acha de otras más conservadoras radica en que él no centra su investigación en la «obra maestra», sino en la diversidad de productos artístico-visuales presentes en la realidad, ni en la calidad, una calidad que nunca será en su poética un factor determinante del valor de una obra y que le parece una vía para combatir cierta desigualdad a la hora de evaluar estos productos comparados con los que se hacen en Occidente, por ejemplo (1984: 102).

El teórico usa las propuestas de Nils Castro, algunas consideraciones de Jean Piaget, pero sobre todo sigue la propuestas de J. Mukarovsky y lo cita cuando señala que la obra de arte «es un objeto que no debe ser entendido en un sentido material, sino como la imagen exterior fenomenal de una estructura inmaterial, de un equilibrio dinámico de fuerzas representadas por los elementos singulares [...] a pesar de que cada obra de arte, tomada por sí misma, forma una estructura, la estructura no es patrimonio de una obra singular, sino que dura en el tiempo, en cuanto su progreso pasa de una obra de arte y con ello se transforma constantemente» (de Mukarovsky in ACHA, 1981: *ad locum*, 377). Sin embargo, de todas las relaciones que forman parte de este proceso y que trascienden al objeto de arte en sí, en su condición

matérica, tanto en este libro de Acha como en esta parte de nuestra investigación, vamos a centrarnos «en la existencia física o material del producto con la intención de destacar dos subestructuras materiales, una pasiva y otra activa desde el punto de vista artístico, estando la última fusionada con la subestructura morfológica y la sintáctica que son las que integran la estructura formal» (Ibídem).

Para el autor la subestructura material pasiva es la que está conformada por la tela sobre el bastidor, la piedra, el metal, el papel, cartón, etc., es decir, «cualquier otro material que dotado de un formato determinado sostenga la subestructura material activa» (1981: 378-379). Podríamos decir que es la materia prima sobre/con la cual trabajará el productor en ese proceso de transformación; de esta manera, la estructura pasiva se convierte en soporte de la activa que está constituida por «los pigmentos, empastes, sustancias argentíferas u otros materiales que el productor distribuye manual o mecánicamente sobre la superficie frontal del objeto según códigos establecidos» (380). Para Acha son ellos en sí los materiales «artísticamente activos, en tanto conforman los componentes visuales (la subestructura morfológica) y la organización formal de los mismos (la subestructura sintáctica) que integran la estructura formal del producto, la cual, junto con la estructura significativa, conforma la estructura artística» (Ibídem). Hay que destacar que será la subestructura material activa la indispensable para todos los productos de las artes visuales, independientemente de que todos sus materiales sean tangibles, no manuales, etc. debido a que lo que importará será su perceptibilidad.

La extensa monografía de 1981 da cuenta de los distintos planos que componen las diversas subestructuras. Nosotros no vamos a insistir en ello debido a que excede los límites de nuestra investigación y, más que aportar a una conceptualización en sí del arte latinoamericano, lo que pretende es exponer las características generales de estos aspectos indispensables en el estudio del arte al público especializado o en formación de la región. Sin embargo, todo esto nos sirve para ver cómo el teórico abre un amplio abanico

de posibilidades a los objetos de arte o artísticos, en los cuales se incorporan a los diversos sistemas artístico-visuales presentes en el subcontinente latinoamericano. Aunque es lógico en un autor como él, consciente de los giros y cambios del mundo del arte occidental en las últimas décadas, el incorporar dichos cambios al estudiar la visualidad artística en América Latina. Así, vemos cómo lo incorpora en su poética, primero teniendo en cuenta la sensibilidad, como recurso humano para crear y recibir estímulos estéticos sin aludir exclusivamente a lo artístico; y ahora, cuando hablamos del objeto, desde la materialidad del producto y su diversidad. De esta manera, «las marcadas diferencias entre las artes y la falta de materialidad común nos lleva a dos evidencias: 1) Que todos los productos comunican y, por tanto, el receptor determina el consumo dentro de ciertos límites; 2) Que el modelo de estructura artística no puede ser algo fijo ni esquemático [...]. El modelo que necesitamos construir deberá referirse a procesos relacionales y significativos de lo percible en el producto; esto es, que se hallan en expansión constante, centrífuga y generativa» (ACHA, 1981: 17). Justamente en la creación y consolidación de un modelo que tiene en cuenta lo estético, la percepción, radica la inmaterialidad a la que se refiere el autor, inmaterialidad que viene dada por el proceso de contacto, de comunicación, de receptibilidad del estímulo sensible que, en este caso, aporta el objeto artístico.

La diversidad sistémica como realidad del fenómeno sociocultural del arte en América Latina también surge por la razón misma que su diversidad poblacional, cultural, sensible, etc., es decir, responde a ella. Por lo que un solo sistema artístico-visual no puede cubrir todas las necesidades sensibles que se producen en la colectividad. Se necesita su pluralidad para cada uno de los requerimientos que las colectividades solicitan. Recordemos que Juan Acha es especialista en arte y sobre ese interés construye su pensamiento. Sin embargo, al ser su pensamiento calibrado por la realidad de las prácticas artístico-visuales, dotará de igual importancia a los otros sistemas que componen para él el fenómeno sociocultural del arte. Por tal motivo no va a entrar a discutir si las artesanías o los diseños son arte o no, puesto que el autor viene sosteniendo a lo largo de su estudio «que la condición artística es

una identidad compartida por todo los objetos y actos humanos» (1981: 25). Sin olvidar que desde hace años «se han borrado los límites de las artes plásticas entre sí y con las demás artes» (1981: 74); así encontramos pinturas que utilizan artesanías, o diseños que utilizan obras del arte culto o de las artesanías, por ejemplo (1984: 101-102).

A.- Las artesanías

Incursionamos en los sistemas artístico-visuales comenzando con las artesanías debido a que son las primeras manifestaciones en producirse en América Latina —Acha no seguirá el mismo orden en el libro que le dedica al producto artístico—. Para el autor la artesanía «constituye un sistema tecnológico-artístico de tipo empírico que se ha detenido en el tiempo», cuyo productor es un artesano que «produce objetos con el orgullo del profesional libre» (1981: 302).

El autor destaca la convivencia actual de tres tipos de artesanías: 1) las tribales, que se producen en la región amazónica y por lo tanto se desarrollan dentro de su hábitat sociocultural natural, no obstante de encontrarse éste amenazado por el avance económico; 2) las regionales y rurales, que, aunque han perdido su enlace con su entorno original, siguen haciendo una producción que generalmente va destinada a ser consumida por las minorías metropolitanas; y 3) «las metropolitanas en su calidad de productos actuales de la cultura popular que comprueban la fuerza transformadora (o asimiladora) que saben dar al mestizaje cultural los sectores populares cuando emigran a la ciudad y satisfacen un aquí y un ahora que sustancialmente siguen siendo nacionales» (1981: 309). Estos tres tipos de artesanías forman parte de la realidad artística y, por lo tanto, de la sensibilidad estética, siendo lo más importante según el peruano-mexicano el hecho de que tanto la evolución temporal de los tipos de artesanías como su división son resultado del proceso de dominación externa presente en su constitución y actual situación de las mismas. Es decir, a pesar de sus raíces originarias, en algunos casos

milenarias, ancestrales, las causas que han modificado su actual estado no proceden de fuerzas endógenas que operen dentro de cada una de sus subdivisiones, sino que tienen que ver con la presión del capitalismo nacional y también del internacional.

Si bien el primer tipo de artesanías está muy ligado a lo originario latinoamericano, su estado de casi aislamiento con respecto a los procesos actuales hace que el autor decante su interés por las otras dos clases. Las artesanías regionales y rurales le interesan porque han estado ligadas al devenir histórico del subcontinente desde la Colonia, período que marcaría a su vez el inicio del mestizaje étnico y cultural de la región. En las artesanías regionales el mestizaje ha sido sintetizado en el uso de materiales, estilos y en sus productos. Aunque serían una de las producciones artístico-visuales con más calado en Latinoamérica, ya que se remontan a cuando fueron incluidas en la historia occidental, a nuestro autor no le interesa trasladarse tan atrás en el tiempo, debido a que los cambios más importantes y determinantes de su actualidad son a los que están sometidas a partir de 1950 con la llegada de los diseños (1981: 69); cambios que afectarían de una u otra forma a los otros tipos de artesanía.

Y es que desde comienzos del siglo xx, como consecuencia de las importaciones y las ansias de progreso, «fuimos reduciendo el terreno de las artesanías, conceptualmente las limitamos a las artísticas, para sobrevalorarlas a punta de nacionalismos y populismos» (1984: 69). Un ejemplo de ello el teórico lo encuentra en el uso que se hizo de la artesanía durante la Revolución mexicana y cómo se llevó el concepto de artesanía a obra de arte, en fin, a la utilización política de las artesanías (69-70). A pesar de lo anterior, otra cosa distinta ocurre con las artesanías utilitarias, ya que comienzan a ser manufacturadas y «la tecnología importada produce el empobrecimiento del campo y suscita la migración campesina a la ciudad, al mismo tiempo que destruye las artesanías tradicionales: las artísticas por sobrevaloración y las utilitarias por inanición, con fines de plusvalía ideológica y económica respectivamente» (70).

La conexión que las artesanías provinciales siguen manteniendo con sus usuarios está directamente ligada al sustrato mítico-religioso que persiste y abunda en la región latinoamericana, independientemente de las clases sociales, la educación y otros factores. Acha denomina artesanías artísticas a las que se hallan «ancladas en la religión, existen por tradición, son anteriores a las artes cultas y a los diseños y están en continúa relación con las artes cultas» (1981: 319), debido a que estas últimas toman sus repertorios conceptuales e imaginarios como fuente de inspiración para su trabajo. Como es fácil de determinar, el carácter tradicional de las mismas hace que sean usadas por los gobiernos de turno como estandartes de una identidad nacional anclada en los valores del pasado o por lo menos en los fundacionales. O, por el contrario, que sean también sobreprotegidas por medio de ayudas económicas y atención especial del Estado. Acha dirá que las artesanías provinciales tienen dos problemas: «el de la identificación de estas artesanías con el arte popular (producido por el pueblo) y el de la relación de las dos producciones culturales: la popular y la hegemónica» (1981: 319). Más que problemas, serían para nosotros características que las colocan tal vez en el mismo lugar que los diseños, pero no nos adelantemos.

Lo cierto es que las artesanías se siguen haciendo a diversos niveles de producción y consumo. A veces para satisfacer esa sensibilidad religiosa, otras como simples *souvenirs*, pero lo importante es que «los productos artesanos siguen produciendo efectos, pero éstos son individuales, inmediatos, limitados al formalismo y supeditados a las interpretaciones nacionalistas y populistas que nos impone el oficialismo como las únicas correctas y buenas [...] no tienen consecuencias sociales, en el sentido de beneficios colectivos indirectos y diferidos. Tampoco sistémicos, pues las innovaciones productivas vienen hoy del Estado y no de los artesanos. En síntesis, las artesanías artísticas han perdido su anclaje social» (1984: 73).

Se puede ver en América Latina el deterioro técnico, material y sensitivo-ideológico de las artesanías, «así como de su parcial y eminente desaparición y de su reciente artificialidad oficial» (1984: 72-73). De esta manera, las utilitarias

van desapareciendo, mientras que las artísticas resisten a pesar de la presencia de las artes y de los diseños, pero despojadas de su sustrato mítico y cósmico de antaño y que, hasta no hace tanto tiempo, las acompañaba. Para el autor, lo que está detrás de toda su desaparición es la tecnología y el capitalismo, unido a la pérdida de interés en lo religioso y sobre todo a la desaparición de la «formación socioeconómica que las originó y las nutrió», una formación preindustrial⁷⁹. Son aspectos importantes a tener en cuenta si se realiza una investigación como la que él hace, donde también le interesa la vertiente económica de la producción y la distribución (74). Y es que si bien las «artesanías evolucionan y se transforman lenta y quedamente hasta los años veinte de nuestro siglo aproximadamente [...] de tales años a nuestros días, sólo atinan a defenderse de la invasión tecnocrática» (74-75).

Acha cree que, a pesar de que la sensibilidad ha cambiado, los productos de este sistema artístico-visual no han vivido el mismo destino, aunque sí se han transformado sus usos y por ende las subjetividades y sujetos a los que están destinados. Así «sus productos pasaron de regionales a nacionales y de religiosos a artísticos» (1984: 75). Si bien Acha considera que las artesanías regionales «son la materia de nuestro estudio y de la mitificación oficial» (1984: 70), que se relacionan con el folclore y con elementos que entrelazan la tradición con la contemporaneidad, serán las metropolitanas las que tengan mayor relevancia, en especial al hacer un estudio desde la realidad actual de sus prácticas productivas y consuntivas. Las metropolitanas, «si bien [...] no producen objetos, transforman comportamientos y escalas de valores al uso popular; forman transformaciones que pueden incidir en los medios masivos y obligarlos a la larga cambiar» (Ibídem). Conformen para Acha la cultura popular en sí —hay autores que la relacionan con las regionales, pero para nuestro autor esta visión no es viable a finales del siglo xx—. «La cultura popular metropolitana comprende, en síntesis, los procesos sensitivos que se

⁷⁹ Si bien parece que Acha considera que se ha perdido el entorno económico en el cual las artesanías cobraban sentido, cuando en otros libros analiza cierto estancamiento presente en las expresiones artísticas de la región, atribuye el problema al hecho de que se sigue viviendo en la región en la era preindustrial. Es decir, esta ambivalencia a la hora de ubicar las circunstancias económicas que envuelven tal o cual expresión artística, creemos que tiene que ver con la falta de medios para describir la realidad subdesarrollada de América Latina. La cual en determinados aspectos es más subdesarrollada y en otras menos.

suscitan en las ciudades más importantes de América Latina y que de aquí se esparce al resto de cada país», (ACHA, 1981: 322). Aunque el ejemplo más contundente se encuentra en la música popular como manifestación principal capaz de contener transformaciones y proyecciones a gran escala local e internacionalmente —como de hecho la ha tenido y la sigue teniendo—, al teórico le interesa especialmente la cultura cultural urbana porque «su enfoque nos dará a conocer las transformaciones que experimenta la subjetividad estética o sensibilidad colectiva, cuyas normas y relaciones sensitivas con la realidad constituyen el origen y el destino de los diseños y de las artes visuales cultas» (Ibídem).

Una importancia que se ubica en el espacio urbano: «es la primera vez que nuestras ciudades son expresiones fieles de nuestra realidad nacional. Porque hasta 1950 eran una suerte de vitrinas que poco o nada tenían que ver con la totalidad de nuestros respectivos países» (1984: 70). Y es justamente lo que implica ese gran éxodo del campo a las capitales principales lo que ha hecho que las ciudades se transformen en espacios reales donde pueden convivir y, seguramente, interactuar todas las pluralidades presentes en el territorio nacional. Para Acha lo más interesante de esta situación es que la cultura popular está transformando a la cultura hegemónica. Las sinergias que se dan en este proceso son identificadas por el autor desde lo rural y lo urbano en un intercambio multidireccional, se «ruraliza» la urbe y se «urbaniza» el campo. Procesos a su vez expuestos a las fuerzas exógenas propias de toda realidad subdesarrollada como la de América Latina (ACHA, 1981: 322-323).

Antes indicamos las diferencias propias también de las mayorías demográficas, ya que no son homogéneamente pobres, existen niveles de pobreza, gustos, procedencias y necesidades asimismo diversos. Hay diferencias dentro de ellas a las que el autor presta mediana atención, destacando la cultura de la pobreza (1981: 324) como uno de los niveles más comunes. Este camino de análisis es interesante, pero, consideramos que no logra contener expresiones artístico-visuales significativas que merezcan una atención detallada y análisis amplio sobre el tema que estamos estudiando. El autor se limita a nombrar la cultura objetual de este grupo sociocultural por

medio de la reutilización constante de elementos, muchos de ellos deshechos, donde se mezcla lo utilitario, a un nivel de subsistencia diaria, con lo *kitsch*, por ejemplo. Por otro lado, nombra ciertas prácticas «performativas» que van desde la mendicidad a la acción de los curanderos y que compara con lo que ocurre en plazas de los países desarrollados (325), comparación que, por lo demás, nos resulta forzada e innecesaria, ya que a pesar de la pobreza, los entornos y los actores sociales que las practican no son el resultado de las mismas circunstancias.

Da la impresión de que el teórico no logra encontrar aportes artístico-visuales de la nueva cultura urbana que nace como subsidiaria, según su propuesta, de unas prácticas artesanales que ubica en la ciudad y en la actualidad. Esta dificultad para relacionarla con temas artísticos marca cierta incapacidad para ver lo que podría estarse produciendo en ella. Una incapacidad que nos extraña en un autor como él, y que puede tener algunas causas en la inaccesibilidad a sus productos desde el espacio institucional que en ese momento ocupa y desde el cual desarrolla su carrera, o porque muchas de ellas son prácticas todavía sin ser consideradas con valor artístico o, quizá, son demasiado subterráneas. Pensamos en prácticas visuales como el grafiti, que podrían encajar dentro de esta clasificación de cultura urbana metropolitana, aunque no pasaría lo mismo en lo que respecta con su asociación al término de artesanía. En su lugar, Acha destaca los aportes de la cultura inmaterial que, a pesar del interés para la cultura latinoamericana en general, no tienen cabida en nuestra investigación.

Y es que pese a la atracción que suscita la cultura popular urbana y el acierto con que nuestro autor se acerca a ella, al sólo interpretar las aportaciones directamente relacionadas con la música o lo inmaterial, Acha se encontrará ante la imposibilidad de seguir desarrollando, por esta vía de análisis, el tema de la visualidad metropolitana. Y esto, a pesar de que en 1981 organiza y participa en el I Coloquio Latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano, al que ya nos hemos referido. Al mencionar este aspecto, creemos se instaura una nueva problemática tanto en nuestro análisis de la obra de Juan Acha al respecto de las culturas populares urbanas, como en la posición

del mismo autor antes esta disyuntiva, debido a que, al no encontrar una línea de trabajo desde las artesanías para el estudio de la visualidad popular, se hubiese podido abrir otra más asequible desde las nuevas prácticas de las artes cultas en el espacio urbano. Lamentablemente, cuando se va por esta alternativa parece hacer referencia al arte culto en la vía pública —esculturas, murales, etc.— en un sentido que combina lo ornamental con lo artístico, que no se encuentra necesariamente relacionado con la creación popular. Por tal motivo su atención se dirigirá hacia las artesanías regionales que son las que siguen teniendo algún impacto en la sensibilidad actual del latinoamericano y en la vertiente y uso artístico de las mismas. Es una pena, pero creemos que, de haber insistido y profundizado en el estudio de las culturas urbanas metropolitanas hubiese podido llegar a aspectos interesantes para las artes latinoamericanas que se desarrollaron en los años ochenta, muy ligadas a la ciudad, a las expresiones de la juventud, etc.

Ya para terminar este apartado haremos una breve referencia al productor de las artesanías, un productor por lo general anónimo, que no posee necesariamente conocimientos especializados ni práctica dentro del sector de la artesanía, sino que dicho conocimiento deriva de un saber común heredado que ahora le sirve para luchar contra la pobreza, contra la exclusión a la que puede estar sometido, tanto si forma parte de la población popular urbana como si se mantiene en su lugar de origen. La artesanía como actividad productiva, a pesar de no contener la carga cosmogónica de antaño, proporciona beneficios económicos a sectores de la población que ven cómo sus ingresos crecen con la venta de objetos a turistas, viajeros, etc. Por su parte, Acha expone al respecto: «el productor de artesanías pasó de demiurgo, mago o sacerdote a artesano, para terminar hoy en proletario o asalariado que confecciona objetos de culto nacionalista y oficialista» (1984: 75). De esta manera, al «considerar las artesanías y los lenguajes comunicacionales y significativos como partes de la cultura popular o del folclore, nos va a permitir anclar la realidad artística en la vida diaria y en las mayorías demográficas» (1984: 59).

B.- Las artes cultas

Para nuestro autor, las artes cultas son las expresiones visuales que «nacen al servicio de las clases dominantes y son elitistas, en cuanto sólo una minoría conoce y acepta los fines profanos del arte, predominantemente nacionalistas y de prestigio colectivo o familiar» (1984: 79). Acha niega cualquier fuente trascendente e ideal en la creación de las manifestaciones artísticas en general y, en especial, de estas expresiones en su contemporaneidad.

Al igual que las artesanías, las artes cultas fueron implantadas en América Latina durante la Colonia, en ese orden temporal. A pesar de ello, su independencia de las artesanías y su importancia están directamente ligadas al nacimiento de las jóvenes repúblicas americanas, entre 1780 y 1810, cuando se da una transición de «las artesanías gremiales a las “artes y oficios”, coincidiendo con el inicio del capitalismo» (1984: 81). No se cuenta con una sociohistoria artística que pueda dar cuenta de lo ocurrido en las artes de la región hasta hace relativamente poco tiempo, por lo que, para el teórico peruano-mexicano se debe estudiar desde la relación tripartita República, capitalismo y arte, que nos permite estructurar un «análisis de la génesis de nuestro arte culto y sus efectos transformadores de la realidad artística latinoamericana» (77). Y es que la utilidad de las artes cultas radica en que han sido un instrumento para conocerse como latinoamericanos, partiendo de la historia reciente que la región ha experimentado, de sus cambios. Sin olvidar que igualmente han sido utilizadas por el Estado para arraigar el etnocentrismo y el nacionalismo (79).

Las otras etapas que el autor señala en el desarrollo de las artes cultas en América Latina son las siguientes (1984: 81):

- 1810-1850: se trasciende la categoría de «arte y oficios» hacia las artes cultas o académicas. Coincide con la formación de las primeras

repúblicas y con la proletarización de los artesanos.

- 1850-1920: se desarrollan las artes académicas de corte neoclásico. Hay escuelas y se difunden los nacionalismos y costumbrismos por medio de ellas.
- 1920-1950: despierta «la conciencia latinoamericanista y se descubre el pasado prehispánico y colonial». Se desarrollan diversos movimientos, algunos de corte antiacademicista: el muralismo y otros, como los epígonos de la Escuela de París, además de la obra de Torres-García. Es una época marcada por el desarrollo industrial de algunos países.
- 1950-1970: Predomina la importación de las vanguardias neoyorquinas. Se produce un gran aumento de las actividades artísticas como bienales y concursos, así como espacios de difusión: museos, galerías y educación artística. Aparecen los diseños. Se trata de una época marcada por la explosión demográfica, la industrialización «monopólica y transnacional».
- 1970-1980: «Por falta de modelos artísticos que importar, viene el repliegue hacia lo nuestro. El arte comienza, al fin, a responder a necesidades locales. Aparecen los simposios latinoamericanistas con sus preocupaciones teóricas. Se instituyen el pluralismo artístico y surgen las prácticas no-objetualistas. Proletarización de los arquitectos y diseñadores, quienes principian a desplazar a los artistas libres» (81).

Como podemos ver, es una cronología del arte latinoamericano desde la visión de nuestro autor, que nos ayuda a entender cuáles son los aspectos determinantes para él a la hora de trazar una línea evolutiva de este tipo. Sin duda, hay elementos interesantes dentro de esta propuesta, pero nos interesa destacar el optimismo que representó para él la década de los setenta. Una década determinante tanto para la producción material y teórica del arte en la región como para la carrera de nuestro autor. Lamentablemente termina ahí, en 1980, lo que no deja de tener sentido, debido a que hemos extraído esta propuesta de un libro de 1984, por lo que carece de la distancia necesaria para hacerlo, aunque sí es de extrañar que no dé alguna pauta mínima al respecto.

Las artes cultas deben buscar la independencia artística, pero cada vez es más difícil conseguirla en un mundo en constante transformación, hipercomunicado, con unos medios masivos de comunicación que generan demasiados estímulos sensoriales y unos diseños que se apoderan de la escena artística. Ante este panorama, a las artes cultas no les queda otra solución «que convertirse en anti-diseños, esto es, en impugnadoras de las necesidades artísticas que crean y satisfacen los medios masivos. Es decir, renuncian a influir directamente sobre las mayoría demográficas, dado que los diseños las aventajan en eficacia y que nunca será popular la impugnación de lo habitual»: el arte es una cuestión de minorías (1984: 86). Lo lamentable de esta situación es que «estábamos ya en buen camino de nuestra independencia en el terreno de las artes cultas (1920-1950), cuando vinieron a América Latina los diseños y cambiaron nuestras ataduras foráneas por otras inadvertidas que halagan las preferencias inculcadas en nosotros por el sistema establecido» (Ibídem).

Sin duda, donde Acha se detiene a exponer clara y cronológicamente los diversos lenguajes que poseen las artes cultas es en el libro que dedica al producto artístico y a su estructura. No vamos a pararnos demasiado en ello porque hay aspectos un tanto obvios, pues es una obra que expone elementos básicos en un lenguaje didáctico dirigido a un especialista en formación, pero que resultan igualmente adecuados en esta parte de nuestra exposición. Y es que nuestro autor realiza una enumeración bastante personal de las expresiones visuales. En primer lugar, nos llama la atención la manera que utiliza para organizarlas en distintas categorías que, además, subdivide a su vez. Por ejemplo, uno de los cambios más importantes para el autor es el que ha sufrido la pintura, a la que denomina dentro de la acepción «superficies-objetos», y cuyas divisiones internas organiza en tres grupos y sus correspondientes subgrupos:

1. Las transformaciones de las imágenes dentro de la superficie pictórica tradicional con variantes en el uso y en la supresión de procedimientos manuales:
 - a) Los figurativos o las imágenes de la realidad visible.

- b) Los geometrismos o la neutralización de la forma.
- c) Los informalismos o la destrucción de la forma: gestualismos o texturalismos.
- 2. La inserción de elementos extraños o las alteraciones de la superficie pictórica:
 - a) Los *collages* planos.
 - b) Los *collages* tridimensionales.
 - c) Movimientos, espacios y luces reales.
- 3. La destrucción de la superficie artística y el abandono de todo soporte material.
 - Los no-objetualismos y derivados post-minimalistas:
 - a) Conceptos: arte conceptual, de proceso, informático, *readymade*.
 - b) Espacios y materiales: ambientaciones, arte térreo, pobre y de sistemas.
 - c) Acciones corporales: eventos, actuaciones y arte corporal.
 - d) Imágenes lumínicas y electrónicas: cine artístico-visual, proyecciones múltiples y vídeo (1981: 76).

Como podemos ver, esta extensa enumeración nos advierte de los diversos y profundos cambios que las artes cultas han atravesado en los últimos cien años. A lo que debemos adicionar: «las superficies básicas», compuestas por el dibujo, el grabado y la fotografía; «los cuerpos objetos», formados por la escultura y el espacio; así como las «nuevas superficies gráficas» que, aunque tienen que ver más con el diseño gráfico y el cartel, el autor deja a medio camino entre las artes tradicionales y los diseños.

Pero antes de pasar a los diseños, queremos abordar algunos planteamientos importantes sobre los artistas, porque, en ocasiones, ha podido parecer que Juan Acha niega el valor del artista. Sin embargo no es así, es simplemente un desplazamiento: ya no lo considerará el sujeto principal del arte como en otros tiempos, debido a que apenas es parte del sistema artístico y, así, del fenómeno sociocultural del arte. «El artista disfruta de libertad, por cierto, tiene responsabilidades y merece elogios o reproches, pues a él se deben los alcances de la ruptura con el sistema que su obra entraña [...] Es el verdadero creador, escaso por naturaleza, quien transforma el sistema y, a la par, lo continúa» (1979: 32). Las transformaciones serán la piedra angular por la que gravita el arte y con ello se debe entender al «sistema de producción del arte como el verdadero sujeto del arte» (33). Porque, como matiza, «parecería, pues, que el binomio sistema-artista constituye, en el mejor de los casos el verdadero sujeto de la producción artístico-visual» (33). Y amplía

inmediatamente:

La realidad es otra, sin embargo, como posteriormente demostraremos: si bien es dable considerar el sistema-artista como el sujeto inmediato del proceso de trabajo artístico y la obra como su objetivo inmediato, no lo son del fenómeno sociocultural que es el arte; menos aún lo serán si recapacitamos que el sistema de producción es parte de este fenómeno y está dirigido al consumo. [...] sólo a trasluz de la necesidad social de producir y de la trayectoria del sistema se puede entender la tan mentada «necesidad interior» del artista (1979: 33).

Entendiendo el arte como un fenómeno social se trasciende la figura del artista como genio individual y a la obra como depositaria de una espiritualidad (aura). Dentro de esta posición se ubica al artista y a su creación, son mayores los actores que participan en el arte y así las distintas acciones que lo engloban. Es importante tener en cuenta esta visión sistémica que propone Acha: los artistas hacen su trabajo, pero también otros deben cumplir sus responsabilidades al respecto (investigadores, teóricos, críticos, galerías, las instituciones, etc.). En este punto es necesario entender la participación del intelectual dentro de la dinámica del arte, del arte a partir de los años setenta, que es cuando él lo incorpora en su disertación, porque de lo que se trata es de «elaborar una ética de la utilidad y del manejo de los medios conceptivos, conceptuales y formales, mediante un agotamiento de las posibilidades estéticas que ofrece cada tendencia artística adoptada; desarrollar una teleología artística que corresponda a nuestra realidad exterior e interior, mundial y local, en lugar de importar finalidades; por último tomar el principio de diversidad como nueva manera de conceptuarnos o por lo menos, de descubrir nuevos aspectos de nuestra realidad» (1975I: 106). El problema es qué pasa en los años siguientes, qué cambios se deben hacer con respecto al creador que benefician al sistema. ¿Es posible y necesario crear un artista nuevo o en su defecto un diseñador nuevo para superar las fallas del actual artista diseñador? Sí, es necesario. Se debe hacer «un arte y un artista subversivo». «Propiamente nos urge el desarrollo de grupos independientes con espíritu revolucionario o, por lo menos, progresista en cuestiones artísticas. Sólo así puede haber una crítica social que de alguna manera denuncie los abusos y engaños ideológicos, propios de los medios masivos, y que

propongan correctivos y reemplazos» (1979: 136).

A pesar de las esperanzas que Acha situó en la década de 1970 con el auge en el sector artístico, que en realidad fue causa y consecuencia de la bonanza económica que experimentó gran parte de la región, las artes visuales latinoamericanas no han logrado desarrollar un sistema artístico-visual independiente de la influencia artística foránea desde el muralismo. Para nuestro autor éste fue el movimiento artístico que aunó todo lo necesario para englobar, para sintetizar, las diversas polaridades culturales y plásticas que se estaban generando, en una expresión artística propiamente latinoamericana. Como movimiento responde a las necesidades de su tiempo, a la sensibilidad popular tras la Revolución mexicana de un grupo político que necesita y propicia nuevas maneras de visualizar su sociedad utilizando las artes visuales. «Busca una nueva manifestación artística que propague sus ideas [...] La encuentra en el muralismo, el cual aparece por necesidades sensitivas y culturales colectivas que un grupo de artistas percibe y aspira satisfacer, mediante prácticas y teorías artístico-visuales que comenzaron sorprendiendo por su entonces heterodoxia» (1979: 178).

C.- Los diseños

Uno de los elementos diferenciadores de la propuesta teórica —y pedagógica— de Juan Acha es la importancia que le da a los diseños como el sistema-visual más importante dentro de la visualidad mundial y, por supuesto, en el subcontinente latinoamericano. El diseño expone innovaciones, aunque no del todo sistémicas, que sí llegan a una mayoría, debido a que se benefician del consumo masivo. Los diseños «son los únicos productos hechos en nombre del arte que hoy llegan a la sensibilidad de las mayorías demográficas. [...] transforman el panorama de los lenguajes sociales, alterando la vida diaria de las mayorías y obligando a las artes cultas a cambiar» (1984: 84). Acha no pretende estudiar la naturaleza artística de los mismos, «son de hecho artísticos, pues están dirigidos a la sensibilidad del hombre para modelarla y nutrirla, transformarla y arraigarle ideologías o falsa conciencia» (Ibídem). Nos

atraen porque «fusionan arte y tecnología», una belleza que parece una reencarnación de las artesanías y con la cual se consume arte, sin saberlo siquiera. De esta manera, tanto por su proceso de producción como por las otras actividades que lo conforman, en los diseños hay un mayor control en cada una de ellas.

Según el autor, en América Latina los diseños se superponen sin violencia a las artes; no obstante, lamenta que las últimas no lograsen un desarrollo completo y los diseños se valgan de ellas para ganar prestigio e imponerse. A esto se debe adicionar las muchas ciudades latinoamericanas con un incipiente desarrollo industrial que se sirven de los diseños para distintas partes del proceso de producción o distribución del producto en sí — del diseño industrial al gráfico, por ejemplo—. En todo caso, esa transición de un sistema artístico-visual a otro no fue largo ni elaborado en la región (1984: 85) —casi podríamos afirmar que ha sido impuesto con el desarrollismo—.

El proceso de producción en el diseño se hace por proyecto y bajo demanda de terceros (1984: 85), lo que no significa que dicho proceso carezca de elementos intelectuales y creativos, todo lo contrario. Por su parte, la distribución sigue los parámetros de la comercialización industrial, con la mercadotecnia como la cabeza (86), mientras que su consumo está regido por la belleza y la originalidad de la propuesta. Es un consumo masivo y selectivo, además de tener una utilización práctica; por tal motivo «vienen a subvertir la vieja idea occidental de arte: la que postula su pureza y un consumo hedonista e intelectual, verbalizable y subjetivo» (Ibídem), al igual que su inutilidad práctica. Seguramente sea esta característica una de las que más seduzca a nuestro autor, que rechaza las ideas decimonónicas sobre el arte que aún se siguen propagando.

Acha nos comenta que existen distintos tipos de diseños, unos más «tecnológicos o ingenieriles» y otros más artísticos. Sin embargo, los que se acercan más al arte no deban ser considerados arte en un sentido tradicional, aunque, no obstante pertenecen a la categoría de «artes aplicadas». Lo que no debe extrañarnos porque las artes tradicionales están sufriendo una serie de

mutaciones en las cuales los mismos artistas ahora rehúsan a ser considerados como tales, por lo que cabría pensar que ni vale la pena esta discusión ni le hace falta a los diseños, ni a los diseñadores este tipo de categorizaciones.

Si bien Acha ve como una de las diferencias fundamentales entre ambos sistemas la falta de libertad de los diseños frente a las artes cultas, lo importante es tener en cuenta que la «estructura artística del diseño coexiste con la tecnología, mientras que las obras de arte tradicionales combinan siempre la estructura artística con estructuras de otras ideologías (o áreas de la superestructura), tales como las religiosas y las políticas» (1984: 233). Es decir, la estructura artística se encuentra en el diseño para ayudarlo a cumplir sus fines informativos y utilitarios en torno a lo que es como producto, y no como expresión subvertidora de las estructuras del mismo sistema social, como puede hacer un producto de las artes cultas.

Acha destaca los diversos tipos de diseños artísticos: principalmente el diseño gráfico y el industrial. Ambos son expresiones embellecidas del desarrollo industrial. El primero como reclamo publicitario y medio de difusión de servicios, eventos y productos, donde los carteles son uno de los ejemplos más comunes y que más interfieren en la realidad diaria. El segundo, como medio de organizar, según los parámetros de belleza y armonía, los distintos elementos que conforman los productos utilizados en la vida cotidiana, de corte industrial y tecnológico. Otros tipos de diseños artísticos son el arquitectural, el urbano, el que denomina «icónico-verbal» y el audiovisual: tiras cómicas, vídeos y televisión.

Como podemos ver, para nuestro autor son variados los productos de los diseños, y algunos de ellos apenas sí se diferencian de las artes por su forma de producción, principalmente por la relación que se da entre el diseñador como asalariado, que trabaja bajo las directrices que le marca el proyecto que le encargan. Aunque existen diversas dificultades para legitimar a los diseños como arte, Acha desea cuestionar esos inconvenientes, aunque acepta sus diferencias. En todo caso, al autor le interesa destacar la

importancia de este sistema-visual dentro de la sociedad actual, motivar a su estudio e incluso resaltar las salidas laborales que puede ofrecer a los jóvenes profesionales. Tanta es así su inclinación y defensa de esta realidad dentro de las expresiones visuales de la región que la Unidad de Azcapotzalco de la Universidad Autónoma Metropolitana lo invitó a escribir y a publicar *Introducción a la teoría de los diseños* (1988), donde expone muchas de sus ideas al respecto.

En nuestra actualidad resulta imposible huir de los diseños: hacen nuestro entorno más armonioso, nuestra vida más amable o, por lo menos, es lo que desean transmitirnos. Cada vez más se hacen difusas las fronteras que separan las artes y la hibridación discursiva, por lo que la apropiación como recurso creativo está a la orden del día. Aunque excede el objetivo de esta investigación, sin lugar a dudas el trabajo que nuestro autor realizó sobre el diseño no sólo marca un valor para una disciplina a la que siempre se consideró subsidiaria del arte, cuando no directamente menor, sino que además es reflejo de su interés por la actualidad y la realidad que se manifiesta a su alrededor. Sin embargo, no podemos olvidar que su interés principal es el arte: en él y en América Latina se halla el germen y el objeto de sus propuestas.

3.4.6.- La distribución del arte en América Latina

Si bien en las líneas anteriores hemos introducido su pensamiento y uno de los elementos que componen la esencia del arte —la producción—, debemos resaltar la importancia que le dio Acha a la distribución de los productos de los sistemas artísticos y a la manera cómo ésta puede incidir en el consumo del arte. En su tercer libro, *El arte y su distribución* (1984⁸⁰), da cuenta de ello. Desde el inicio destaca la importancia de la distribución sobre la

⁸⁰ Si bien su publicación es en 1984, fue escrito en 1982 (ACHA, 1984: 190).

producción y el consumo, debido al aumento de los componentes tecnológicos y el refinamiento del instrumental ideológico que el mundo ofrece en ese momento.

Es en esta monografía, dado el carácter económico de esta actividad, que se puede homologar con el de cualquier mercancía, utiliza los postulados del propio Marx sin que medie ninguna reinterpretación. Así puede emprender un estudio desde su dialéctica, tanto de sus implicaciones internas como externas: «conociendo la mecánica distributiva de una sociedad, nos resultarán más fácil comprender muchas razones de su producción y consumo artísticos» (1984: 9). Pero existe un problema de base al estudiar la distribución, especialmente cuando no se ha hecho antes, tal y como es el caso de las artes latinoamericanas. La sobrevaloración de la producción y, en menor porcentaje, del consumo hace que se desvirtúe el verdadero valor de la distribución, resultando una visión que «oculta mañosamente la utilización que hace el Estado del arte —distribución mediante— como instrumento de dominación política y de control social» (10).

Antes hablamos de lo que lleva al individuo a “necesita”» determinada expresión artística; parte de esta necesidad puede ser estudiada desde la distribución y los canales que utiliza y establece para la consecución de sus fines. Para nuestro autor, más allá del mito del artista y de la creación, «sólo existe producción junto con consumo y distribución. Porque en la práctica, las necesidades no existen sino en formas concretas que crea y nos inculca la sociedad. O sea, antes están los creadores o productores de necesidades que hoy son los distribuidores. Sobre todo tratándose de necesidades artísticas, cuyas raíces ideológicas y naturaleza cultural e histórica son palmarias» (Ibídem). Por lo que se deben realizar una serie de acciones o procedimientos para crear necesidades que justifiquen la producción, crear «necesidades y valores» (12-13). La lógica de la distribución del arte se plantea más allá de la dinámica de la comercialización, que también forma parte de ella, y en ella son aplicables las mismas ideologías y procedimientos económicos que existen detrás de cualquier objeto utilitario. Es más, según el teórico, son mayores

cuando hablamos de los productos artísticos, debido a que «los medios intelectuales de producción, distribución y consumo son aquí más importantes» porque «las necesidades artísticas son satisfechas por productos que son a la vez bienes de uso y medios de producción ideológica», es decir, las características materiales e inmateriales que le son immanentes (Ibídem).

Se da una «distribución social» que es «una especie de topología distributiva, sobre la cual actúan las relaciones sociales de producción y desarrollo de las fuerzas productivas» (1984: 18), pero siempre debe primar, desde la óptica de Acha, el carácter económico de estas actividades. Si la producción es una actividad económica, también lo será la distribución de los productos de cada uno de los sistemas artísticos-visuales. Pero los cambios que a nuestro autor le interesan van en ese orden, debido a que tienen que ver con la «estructura artística» o, lo que es lo mismo, la relación objeto-sujeto: «Recordemos que para nosotros lo importante se afina en la realidad relacional-procesal de la estructura artístico-visual, cuya médula es significativa y correlativa a la estructura material del objeto». Pero no debe olvidarse, según el autor, que «la realidad artística cambia cuando cambia el consumo», el cual ejemplifica esta relación de cambio, pero no significa que el consumo por sí solo logre dicho cambio, porque «los cambios mayores y más importantes tienen motivaciones sociales y económicas» (1984: 25). La distribución social se construye como el espacio en el cual se coloca a la obra recién producida, pero está claro que se deben especificar los mecanismos que se encuentran dentro de la misma.

La distribución del producto artístico está compuesta por diversas infraestructuras en las que operan entidades diversas y a diferentes niveles. Cuando la obra es producida y se distribuye, trabajan distintas instancias que fungen como mecanismos de distribución de ese producto dentro del conglomerado de relaciones del sistema. Por ejemplo, las ideológicas representan otro «nudo de la relación infra-superestructura» ya que los productos artísticos no sólo producen ideologías artísticas, sino también son medios de producción ideológicas susceptibles de ser utilizadas por el Estado

cuando aparece una obra progresista. Cuando esto ocurre —pensemos en el arte abstracto en América Latina, por ejemplo— el Estado impulsa toda su maquinaria para impugnarla (1984: 25), debido a que «muchos de los cambios artísticos dependen, en primer lugar, de los grupos de poder de turno, los que suelen promover cambios artísticos progresistas que lamentablemente no pasan de ser meras importaciones en América Latina [...] las importaciones de nuevas tendencias serían los efectos artísticos excepcionales» (Ibídem). Es decir, que los cambios o efectos que experimenta el sistema en la región tienen que ver con estas mudanzas de la infraestructura artísticas, que no siempre interesan a la maquinaria del Estado. Aunque hay excepciones, como el muralismo —por citar otro ejemplo que compartiría Acha—, donde el proceso se da a la inversa y el Estado aprovecha ese impulso en su beneficio.

Lo importante es que los «productos devienen medios de producción, distribución y consumo artísticos, gracias a la distribución». Y esto se debe a que se toma a «todo producto artístico en mercancía o en objeto de difusión y hace posible que muchos productos culturales devengan medios de producción artística» (1984: 28). Para el autor, la distribución es capaz de convertir a un producto no artístico en artístico y esto ocurre cuando convierte los «productos en herramientas de producción». Él lo explica con algunos ejemplos: como el lienzo que viene de la técnica y que después son medios de producción del arte, así «sucede con los idearios e ideologías que como productos de las ciencias sociales, se trastocan en medios de producción artística» (29). Ciertamente resulta confusa esta parte de su propuesta, pero nos interesa ver en este punto cómo los intereses económicos e ideológicos que se manejan y mueven determinado producto, de cualquiera de los sistemas visuales, en la sociedad son capaces de transformar la apreciación de él, abocando a una nueva significación del mismo dentro de los objetivos, económicos e ideológicos que posea.

Si volvemos al concepto de distribución social, nos facilitará la comprensión de este último punto. Así, distribución social será definida como «la urdimbre humana y económica de la sociedad [en la cual se] distribuyen hombres, ingresos y productos culturales en clases sociales y según intereses

del modo de producción capitalista [...] no es producto de ningún trabajo realizado por tales o cuales personas o instituciones: surge como producto colectivo y de organización social, subyaciendo a toda producción y consumo» (1984: 36-37). Sobre esta «urdimbre» se hace la distribución artística como proceso de trabajo simple y social. Es un producto colectivo. Como trabajo simple es amplio y variado, incluye los «medios materiales de la producción artística y los intelectuales y los empíricos del aprendizaje» y, en primer lugar, los productos materiales. Por lo que «una de las tareas distributivas consiste en dirigir los procesos ideológicos que sostienen y nutren nuestras ideas y creencias artísticas». Y es que «la distribución produce ideologías por doble vía: creando necesidades artísticas y difundiendo creencias e ideas» (37) y esto último justifica la circulación de medios intelectuales de producción y consumo artístico. Siempre se ha sabido del poder de la distribución por parte de la autoridad política y económica, por eso la manejan y ven como un derecho a preservar la distribución masiva y, muchas veces, de reproducciones artísticas (38).

Desde esta perspectiva, una de las finalidades del arte es la económica, de la que depende la subsistencia del productor y también de otros actores dentro del sistema. Y ésta se logra por medio de la comercialización de la obra de arte, que atiende a la dinámica capitalista; pero para que ella se produzca: «el consumidor necesita buenos recursos intelectuales y sensitivos para sacarla de la condición de mercancía y restituirle su valor de uso» (1984: 38). Porque este tipo de producto tendría un valor intangible que trasciende de su valor de mercado en sí. En todo caso, en ambas valoraciones intervienen diversos mecanismos que se articulan a través del proceso de distribución. Acha se pregunta «¿qué produce la circulación de los productos artísticos?». Y la respuesta no es única, son varios los factores que lo hacen, algunos de ellos pueden ser muy básicos, en su analogía con los bienes de consumo en sí. Sin embargo, en el caso de los sistemas artístico-visuales «el verdadero producto de la distribución artística es la accesibilidad a la estructura artística» (38), que es el paso previo al consumo sensitivo, «antesala de la solvencia artística del individuo, más exactamente solvencia sensitivo-ideológica» porque la distribución produce necesidades artísticas (39).

Hay intereses económicos e ideológicos en juego en el proceso de la distribución, así como un «proceso productor de necesidades» (1984: 41). Es decir, las necesidades consuntivas que mueven toda producción y distribución en el terreno del arte proceden de los intereses que se gestan detrás del arte como instrumento de poder, económico e ideológico. La distribución artística «no es un trabajo natural, ni arbitrario. Constituye un proceso social e histórico, cuyas relaciones sociales son las mismas que las de la producción material» (Ibídem). En la realidad artística de la región se dan una serie de circuitos que serán los componentes «de la topología distributiva o urdimbre de la distribución social» (42)

Profundizando en la comercialización, tenemos que es vista por el autor como «un proceso social que contribuye a crear valores socioculturales». Visto así, logra «superar la dualidad oferta-demanda y evitar el peligro de dar por naturales las necesidades artísticas» (1984: 94), tal y como hacen algunos teóricos. Por tanto, «el circuito comercial comprende la creación y la difusión de valores de uso artístico y la expansión del arte a la vida hogareña y cotidiana del hombre actual [...] además de la comercialización propiamente dicha del arte y la aplicación directa de las ventas y la indirecta del consumo que de alguna manera son promovidas por toda comercialización». Se propone revisar las causas de tal circuito comercial, el estudio de las motivaciones y, por lo tanto, la evolución de los cambios que experimenta, los cuales nos darán cuenta de los productos que se comercializan y su porqué (94-95).

A pesar de su inclinación socialista, estudiará el circuito comercial del capitalismo, que es el que rige al sistema económico latinoamericano. Le interesa ver el proceso histórico sobre el cual se ha formado y ver cómo el arte llega a su actual comercialización, con la finalidad de tener en cuenta los sistemas y cómo se desarrolla dicha actividad en su devenir histórico. Por otro lado, también resaltará los efectos del circuito comercial, cuyo estudio «engloba varios problemas sociales y artísticos [...]: la fetichización de la obra de arte en particular y del objeto en general y en relación con la sociedad de consumo; la suplantación del valor de uso por el valor de cambio o por valores de uso

espurio del arte; la incompatibilidad del trabajo asalariado y la producción artística; las desventajas de la obra una vez convertida en mercancía; la oposición entre la propiedad privada y el arte como consumo público (entre la propiedad y la vivencia)» (96). Está hablando de la mercantilización del producto artístico y no quiere ser parcial ni señalar que va a ser mejor el arte que se vende al que no lo hace y cuestiones por el estilo, en las cuales él no quiere caer, entendemos que para ser objetivo en su estudio. A fin de cuentas forman parte del capitalismo: «porque no todo es malo e inútil en el arte actual ni en el comercio del arte», sentencia.

Nos interesa ver cómo analiza las clases, componentes y mecanismos del circuito comercial de cada uno de los sistemas visuales. Así, las artesanías, que divide en masivas, intermedias y selectivas, poseen medios de distribución por mercados o ferias, por tiendas y por *boutique* —cuando una artesanía se estetiza y llega a convertirse en un producto exclusivo— respectivamente. Mientras, la comercialización del diseño no la ve de forma tan clara (1984: 99), al ser un trabajo que se desenvuelve por otro tipo de proceso, más industrializado, tecnológico en el que parecen existir distintas instancias, dependiendo del tipo de diseño al que hagamos referencia: industrial, gráfico, etc. La cosa cambia cuando se trata de abordar las artes cultas. Comienza indicando que la comercialización no tiene que ver obligadamente con la calidad de la obra o con su unicidad, él no basa su propuesta en la idea de la «obra maestra», sino que lo hace centrándose en la diversidad de productos artístico-visuales presentes en la realidad subcontinental, no en la calidad (102). Creemos que hay diversos matices en esta propuesta: el que más interesa en este apartado es tanto la inutilidad de la unicidad de la obra como su calidad en la mayoría de los objetos y obras que realmente entran en el circuito de la comercialización del arte. Incluso podemos pensar en otros, como productos industrializados, de reproducción mecánica inspirados en el arte — como afiches, copias, etc.—. Pero lo cierto es que la pintura y sus derivados están presentes en casi todos los hogares de América Latina, aunque a medida que subimos de estrato social hay menos cantidad y puede que mejore la calidad de tales imágenes. Es decir, todas estas expresiones artísticas, independientemente de su calidad, son susceptibles de ser comercializadas

incluso en una «venta dominguera o en jardines de la ciudad», que muestran obras un poco más contemporáneas. Aupadas por razones económicas, por lo tanto son ventas directas que prescinden de una comercialización como tal. El autor lo describirá de la siguiente manera: «se trata de productos encaminados a satisfacer las necesidades que se crea cada familia, en lo que respecta a su sala de estar. Satisfacción que da ilusión de ascenso social. Existe una verdadera ecoestética de la sala de estar, en cuanto a los objetos que la ocupan y que prefiere cada clase social en nuestra América»⁸¹ (103). Pero desde el punto de vista de la distribución y demás actividades del sistema del arte no hay relación, por lo menos directa, entre lo que ocurre en los hogares y lo que pasa en los museos.

De lleno en los circuitos de comercialización del arte “culto”, tenemos que las galerías son los principales espacios para ese tipo de transacción. Acha destaca dos clases de galerías presentes en América Latina: la galería-tienda y la galería-empresarial (1984: 105). Las primeras existen desde los años cincuenta mientras que a partir de los setenta aparecen las otras. Resalta cinco puntos básicos en este proceso realizado por parte de las galerías, en especial de la galería-empresarial (106). El primero es la compra, acción económica que hacen las galerías de las obras de los artistas. Dentro de este punto interfieren distintos procesos y especulaciones que se dan en el comercio de la obra, pasando por el prestigio del artista como herramienta comercial, ya que le da valor a la obra y por tal motivo se cuidan en endiosar la producción (107-108). Después está la exhibición, en la cual las obras pierden su condición de mercancía, para ser reemplazada por la artística. Aquí el autor hace varias precisiones a tener en cuenta, ya que una galería debe preocuparse y ocuparse del público aficionado, del crítico, de la inauguración, etc. Y no se debe olvidar que una exhibición es un gesto comercial de la galería a sus clientes potenciales (110). La publicidad también es una de las acciones que realizan las galerías, aunque en América Latina no demasiado, según nuestro autor. Lo que origina que éstas dependan de lo que aparece en los medios o en

⁸¹ Nos interesa mucho este comentario no sólo por la carga irónica, que es común en su escritura, sino también porque propone una reflexión que nos resulta propia de otro tipo de estudios más culturales, camino que Acha no transitó como sí lo hicieron otros autores.

publicaciones académicas (111-112). Le seguiría la reproducción de obras de arte y, por último, la venta de la obra, que sería la acción final y, por tanto, el objetivo primero de la comercialización de las galerías.

Puede haber distintas vías e implicados en la venta de las obras de arte, tales como marchantes, los artistas mismos, etc. En América Latina, a pesar de que todavía no son demasiadas, la importancia de las galerías y sus exhibiciones va en aumento (1984: 115). Los clientes de las galerías son los coleccionistas privados y el Estado, principalmente. Desde los noventa, en el subcontinente se ha detectado un aumento en la venta de arte debido a la bonanza económica que la región ha experimentado por temporadas y con ello a una mayor y mejor educación cultural por parte de los grupos sociales más acaudalados, pero también por la ampliación de la clase media.

Al teórico también le interesa, más allá del tema de los precios, el estudio de la demanda y las motivaciones de los compradores de arte (1984: 116). Si, por un lado, considera relevante la posesión de arte por parte del Estado, como forma de apoyo al sector, por otro lado se queja de las ideologías implícitas dentro de este respaldo. Ideologías prácticas, no conscientes, extraartísticas que muchas veces no benefician el desarrollo del arte o tergiversan sus posibilidades. Además son las causantes de que se eleve el valor de mercado y es que «el alto precio contribuye a legitimar las ideologías que sostienen el arte y lo inflan» (117). Para Acha el valor de cambio en una mercancía tan inmensurable como lo es la artística debe proceder de los valores socioculturales que promueve. Lamentablemente, a esto también contribuye la sacralización del arte, su «aura» y su impacto en la comercialización, además de proclamar a la obra y a su creador como excepción, convirtiendo a la obra, en particular, y al arte, en general, en un instrumento de relaciones públicas de las clases altas. De ahí la superioridad del arte culto como símbolo de poder económico y de superioridad intelectual de las élites (118-119).

Nos interesa resaltar la conciencia de Juan Acha sobre el impacto cultural y económico de las industrias culturales que se están generando con el

desarrollo de la industrialización y las nuevas tecnologías, así como el de las «industrias» artísticas que, aunque siguen un ritmo más tradicional, también desempeñan actividades económicas dentro de las sociedades: «la tendencia capitalista del desarrollo de instrumentos de trabajo [tecnología], que son parte de las fuerzas productivas, constituye la causa principal y última del comercio del arte, como de todo cambio artístico. Por decirlo de otra manera, las razones económicas son, en última instancia, las causas». Le anteceden las políticas, mientras que la primera causa son las tecnocomunicacionales (1984: 122-123).

Si ha habido un interés del capitalismo por comerciar arte y artesanías se debe a razones ideológicas que traerán beneficios de una u otra manera. Pero al autor le preocupa cómo se inserta el trabajo del artista en una realidad artística marcada por el concepto arte-capital, que define así: «la comercialización e industrialización de productos artísticos no son sino los resultados lógicos del proceso del capitalismo, a través del progreso de la tecnología comunicacional y de las derivaciones artísticas que ésta ofrece. Resulta, pues, obligatorio enfocar la existencia de los diseños, el comercio del arte y la industria cultural o artística si queremos entender la realidad artística de las actuales sociedades capitalistas» (1984: 135). Resulta muy interesante esta visión de conjunto de lo que ocurre en la realidad cultural y su puesta dentro del sistema económico que mueve la sociedad. A pesar de ello, no termina de desarrollarlo en su amplitud y vuelve al terreno del arte y sentencia con un llamado: «propia mente urge el desarrollo de grupos independientes con espíritu revolucionario o, por lo menos, progresista en cuestiones artísticas. Sólo así puede haber una crítica social que de alguna manera denuncie los abusos y engaños ideológicos, propios de los medios masivos, y que propongan correctivos y reemplazos» (136).

El impacto de la comercialización del arte «constituye un efecto importante del capitalismo; comercialización que produce a la vez, efectos artísticos que se traducen en transformaciones de la producción, distribución y consumo de las artes visuales» (1984: 137) y esto ocurre porque es un proceso social, propio del capitalismo. Promueve cambios en las actividades del arte, que muchas veces se traduce en rebeldía y sus efectos son los mismos que los

del capitalismo en nuestras sociedades. Tanto es así o que le han imprimido a éstas, a las artes, el mismo destino y a partir de 1950 somos testigos de la industrialización del arte. Pero Acha, tal y como se puede ver, no hace una crítica positiva a la comercialización del arte, no niega este proceso, es consciente de él, pero no cree que ayude en la producción del arte que él realmente desearía y que englobaría cambios drásticos en las sociedades latinoamericanas. Y es que para él, se debe «sopesar lo nuevo del arte según las posibilidades de mejorarlo o de suprimirlo en la actual realidad artística de las sociedades capitalistas, juzgarlo con relación al grado con que ayude a los latinoamericanos a pasar aceleradamente al socialismo, o bien, evaluarlo con respecto a las prácticas y posibilidades que tiene lo nuevo del arte en los países socialistas de hoy» (138). No cabe duda de que la creación y el inconformismo que parecen materia propia de la actividad artística no siempre están del todo presentes en ella. Y cuando aparece la maquinaria del Estado se activa ante obras subversivas que, en el caso del arte en el capitalismo, suelen estar asociadas al pensamiento político de izquierdas, a la contracultura, al antihumanismo, etc. (184: 147). Consideramos que este giro hacia el socialismo hace que pierda cierta objetividad a la hora de analizar el fenómeno real de la distribución del arte, de abordar sus avances como los propuestos por la industria cultural o industria artística⁸². Sin contar que es la primera vez que explícitamente el autor expone sus intereses ideológicos en sus propuestas teóricas.

Continuando con la comercialización del arte, pasa a hablar de sus componentes: la condición de mercancía que adopta la obra de arte, su valor de cambio y la propiedad privada del producto artístico. A pesar de la dependencia de estos tres componentes, quiere estudiarlos de forma individual para determinar si alguno de ellos es «adverso al arte». Lo negativo no está en cada uno de ellos en sí, sino en la influencia que sobre ellos genera el capitalismo. Así, el problema del arte como mercancía se encuentra en que se privilegia el valor económico (o de cambio) sobre el valor de uso, debido a la fetichización de la obra como mercancía (151-52). Esto no pasa en todos los

⁸² Como se ha podido ver, Acha a veces homologa la industria cultural y la artística y en otras partes las diferencia.

actores del proceso artístico, pero sí en el que lo posee o desea hacerlo. Para el teórico, la fetichización de la mercancía surge a partir de la dualidad del producto artístico, el que es a su vez público y privado, objeto de consumo artístico y también, masivo (152). Más adelante explica en qué consiste este proceso de fetichización, que, en resumen, viene del valor y prestigio que le da la sociedad, no la comercialización. Por su parte, el alto precio ayuda a incrementar el valor artístico y viceversa. Pero se puede falsear su valor de uso, artístico, incrementando el de cambio (152-53). Se suplanta el valor de uso por el de cambio, como secuela de la fetichización, por lo que todo depende del receptor (153). A pesar de los inconvenientes que no deja de verle a los primeros aspectos, paradójicamente, no los encuentra en el último de los factores, que tiene que ver con la propiedad privada de la obra de arte. Por el contrario, la considera incluso positiva, debido a que puede ayudar al consumo artístico.

Que se trate de un régimen capitalista o de uno socialista será indiferente en algunos aspectos en la propuesta del peruano. En especial si hablamos de la participación del Estado en estos procesos. Pero igualmente otras fuerzas serán importantes en la distribución, como los medios masivos y los grupos independientes que determinan qué se distribuye y qué no, sumándose u oponiéndose (1984: 157). También opera en el mismo sentido el aparato familiar, el escolar y el aparato cultural dentro del Estado. En el caso de los medios masivos, son a la vez poderosas armas políticas que utilizan los diversos grupos con poder, bien sea el sector público o el privado (185). A pesar de ello, es importante resaltar el valor de los mismos dentro de las industrias culturales que Acha insiste en ver como parte de los cambios que se dan en la realidad artístico-visual y en la distribución de los bienes artísticos en las sociedades latinoamericanas de la época.

En líneas generales, podemos ver la distribución como «socialización» de la producción, el paso previo a su consumo, una acción compuesta por una serie de actores que trabajan a distintos niveles y que marcarán la necesidad de determinado producto artístico-visual. La mayoría de las veces está en manos del Estado, pero también la iniciativa privada forma parte de ella. Las

diversas políticas artísticas que cada gobierno debe poner en funcionamiento tendrían como finalidad la distribución efectiva de los bienes culturales para el beneficio de su población. Sabemos que hay poderes, prestigios y plusvalías en juego, por tal motivo conviene a todos los implicados en las artes visuales generar unas condiciones óptimas para que ésta, la distribución, se realice de la manera más equitativa posible. O generar los mecanismos necesarios para calibrar y corregir posibles desajustes en sus funciones.

Es importante, tal y como lo plantea Juan Acha, entender que el circuito comercial está influido por el «circuito de difusión» y por el «circuito productor de necesidades artísticas». Para el teórico, el primero se basa en la idea de persuadir, de convencer al mayor número posible de sujetos para que, de esta manera, se amplíe el número de público interesado en las artes (1984: 197). Es una acción todavía débil en América Latina, ya que requiere de una gran cantidad de recursos intelectuales y económicos que permitan una amplia difusión de estos temas para lograr interesar a la sociedad sobre lo concerniente a las actividades artísticas. La razón de esta situación radica en que los grupos independientes que tienen conocimientos sobre las artes y las ciencias sociales y pueden generar dicho circuito, son apenas incipientes en la región (198), por lo que es el Estado, por medio de las políticas culturales, el que promueve y procura controlar, desde el contenido ideológico que profese, dicho circuito.

A pesar de su complejidad y amplitud, Acha lo limita a «cuatro distribuciones». La primera es «la de los productos artísticos a través de los museos y bienales», ya que las que se realizan en galería pertenecen al circuito comercial. Le sigue la que incluye los medios de aprendizaje, principalmente las academias de arte. La tercera está compuesta por «los medio intelectuales de consumo (la educación artística) y de producción artística (la extensión cultural)» (199). Y, por último, «la de los medio materiales de producción artística, que pese a incumbir al comercio común y corriente, puede regular la producción» (Ibídem).

Por su parte, el «circuito productor de necesidades artísticas» es

determinante para saber la dirección que las necesidades artísticas tendrán en la producción y, por ende, en su consumo: «La producción de las nuevas necesidades artísticas, constituye uno de los procedimientos empleados por los aparatos y agentes ideológicos del Estado, con el fin de ampliar —cuando sea necesario— el consumo de algunas de las artes visuales o mantenerlo» (1984: 267). Como circuito «surge obviamente cuando se agotan los argumentos que motivan el consumo artístico en un momento dado» (Ibídem). Es decir, las necesidades de cambio no son espontáneas y cuando Acha se preguntaba en páginas —y libros anteriores— de dónde surgía la necesidad del individuo de consumir arte, la respuesta está en la sociedad y la información que ésta le transmite por los distintos circuitos que distribuyen información sobre los sistemas artístico-visuales. Aquí intervienen los medios masivos de comunicación y, especialmente, el periodismo cultural que delineará gustos y tendencias. Necesidades que cambiarán por razones sociales e históricas, que son ajenas al individuo en sí. Para el autor, estas necesidades se han guiado por distintos pares que han dominado la situación sobre las cuales tales necesidades se generan, como: nacionalismos-internacionalismos, vanguardismos-tradicionalismos, populismo-elitismos, etc.

3.4.7.- El consumo artístico y sus efectos

Como hemos insistido, para Acha el consumo de arte es una de las actividades a tener en cuenta si se quiere realizar un estudio profundo del mismo y de su relación con la sociedad. Encontramos referencias al consumo a lo largo de muchas de sus obras, porque la finalidad del arte es el consumo (1979:45). Afirmación en la que coinciden, además, la mayoría de teóricos que se ocupan de este aspecto comunicativo del arte.

Pero será en la cuarta monografía, *El consumo artístico y sus efectos* (1988), donde cierra el ciclo teórico sobre los distintos aspectos de la plástica subcontinental y, como lo indica su título, el consumo del arte será el tema

central. Consumo y consumidor, o recepción y receptor, son elementos primordiales en el proceso comunicativo del arte, el elemento final que imprime razón de ser a la acción primera, la de producir. Pero el consumo no sólo lo realiza el consumidor de arte, sino que es, como ya señalan otros autores, una acción también ejecutada por el productor de la obra artística. Al que le sumaríamos el productor de teorías, que también es un consumidor de las mismas. De esta manera, el consumo es importante como parcial concreción de la producción y de la distribución.

Pero a pesar de la importancia que posee el consumo en el proceso comunicacional y social del arte, Acha nos recuerda que no se ha estudiado suficientemente este aspecto en el mundo occidental y «sufrir un injusto desconocimiento y un infundado aminoramiento pues se le considera una pasiva e inevitable secuela de la producción, y se le reduce al proceso óptico y al psicológico de la percepción visual» (1988: 7). Con lo que entendemos que es efectivamente un elemento novedoso en la joven teoría latinoamericana del arte. Para subsanar esta situación, el autor recurre nuevamente al instrumental de Occidente para proponer un estudio sobre el consumo artístico que tenga como contexto al subcontinente americano. Destaca el esfuerzo que desde hace algunos años han venido realizando disciplinas filosóficas, como la Fenomenología y la Hermenéutica, sobre este tema. Se encuentran en las primeras páginas del texto alusiones a Michelle Dufrenne, aunque la postura de este autor le interesa como contexto teórico, necesario e importante, pero sin mayor relevancia para su propuesta de alcance latinoamericano sustentada en la realidad. Por otro lado, sí le interesará la propuesta que hace la Gestalt de la recepción, especialmente la obra de R. Arnheim, porque en ella se detalla la parte física de esta acción, la manera cómo la visión actúa sobre una composición artística. Aunque Acha le dedica un apartado a las teorías de la Gestalt, porque representan el primer paso de una recepción directa del sujeto a un objeto, su percepción sensorial, consideramos que es un aporte menor porque, para nosotros, lo más importante son las categorías teóricas que realiza sobre la realidad social de la recepción de arte en Latinoamérica. En todo caso, el peruano toma de Arnheim el estudio de la percepción, pero lo

supera yendo más allá de la visión y, así, de la relación sujeto-objeto, para contextualizar toda su experiencia.

También los postulados generales de la Hermenéutica son tenidos en cuenta, y muy especialmente resalta la labor de las escuelas alemanas⁸³ en el estudio de esta materia, siendo contexto de su investigación y de sus conclusiones. Aquí las propuestas realizadas por la Estética de la Recepción literaria, sobre todo los presupuestos de H. R. Jauss, basados asimismo en el marxismo, serán una influencia determinante en el teórico latinoamericano. Así como la estética de los efectos de la Alemania Democrática, a la que atribuye una gran importancia para su propósito, como indica en la introducción. Y no debe extrañarnos, porque a pesar de reconocer, al igual que lo hace el propio Jauss, las carencias de dichas propuestas, éstas tienen, más que las otras teorías sobre el tema, una preocupación por lo social, aunque no lo desarrollarán tan a cabalidad como lo hace Acha teniendo de trasfondo al subcontinente latinoamericano. Sin embargo, el autor tiene en cuenta este instrumento teórico, que le sirve al mismo tiempo como referencia y punto de partida. Y es que la importancia que los postulados de la Escuela de Constanza tuvieron —y tienen— dentro del panorama teórico internacional sorprendió incluso a los mismos teóricos que los promovieron. Lo que Acha le critica a Jauss es que omita la visión sociológica y caiga en psicologismos —como también éste reconoció en su momento—. Sin embargo, le interesa la importancia que le otorga el alemán al diálogo como forma de conexión entre el pasado y el presente (diacronía-sincronía) durante la lectura y la comprensión histórica del texto. Además, creemos que dicho interés radica en que esta acción tiene una vinculación directa con el entorno del lector. Recordemos que Acha considera necesaria la formulación de una sociohistoria que ayude al arte del subcontinente a entender su desarrollo temporal para, con ello, comprender y dar opciones latinoamericanas en la actualidad.

⁸³ Debemos acotar que Acha pasó tres meses utilizando los fondos bibliográficos de la Universidad de Heidelberg. En los agradecimientos de este libro hace alusión a su estancia.

Aunque también se ocupa de la propuesta formulada en la otra Alemania —no olvidemos que este libro se publicó en 1988— porque: «la teoría materialista de la recepción es consecuente con la complementariedad postulada entre la producción y el consumo» (1988: 15); es decir, tiene en cuenta los distintos activadores sociales e históricos que condicionan tanto al objeto como al sujeto, que son los mismos que influirán en el impulso que lleva al individuo a consumir arte y que son los que definen cómo esta acción se realiza. Sin embargo, Acha le critica la poca relevancia que en general dieron a la distribución y que él vislumbró en los planteamientos del mismo Marx relacionados con el sistema económico y que llevó al terreno del arte. Y es que «en ningún momento incluye en la distribución los medios intelectuales de producción y de consumo del arte, cuya circulación en la sociedad explica con claridad las orientaciones axiológicas, teleológicas y sensitivas del receptor» (17). Más allá de estas carencias que reclama y subsana en su estudio, distingue entre los teóricos que plantean esta teoría la obra de Rita Shober porque, además de otros aspectos relevantes, elabora la propuesta de la «recepción colectiva», «la cual constituye la distribución o el curso social de las ideas de arte, mediante los aparatos ideológicos oficiales de la educación pública y de la política cultural» (18), que se relacionan directamente con los circuitos de distribución antes mencionados.

En Latinoamérica muchas veces se dará mayor relevancia al estudio del grupo o colectividad que al de las individualidades, una influencia de las ciencias sociales que en el estudio y formación teórica de las artes visuales también se hace patente. Como hemos visto, las propuestas de Acha siguen por esta línea. Factores sociales, características colectivas que pueden definir ciertos intereses, aficiones y patrones conductuales del individuo, que practicará en su existir diario, pero que no son las únicas, por supuesto. Por lo demás, resulta entendible que así sea, porque la constitución social es grupal y no individual, aunque se reconozca y estudie la integridad individual del ser humano frente a la obra de arte. La diferencia nos parece más destacable porque en el caso de los estudios del receptor elaborados por la literatura, la relación comunicacional que se establece es más personal y lo mismo ocurre

en los estudios fenomenológicos.

En los apartados siguientes explicaremos y señalaremos las proposiciones principales que engloban la teoría del consumo artístico en nuestro autor y, en especial, los aspectos que señalan un avance para el entendimiento de esta actividad en la sociedad latinoamericana. Antes debemos aclarar que Acha (1988: 9) usará el término «consumo» en lugar de recepción porque lo enmarca en sociedades altamente consumistas, como lo son las capitalistas, en las que también entrarían las sociedades de América Latina. Aunque declara que, a pesar de ello, el objeto del arte no tiene necesariamente que ser consumido por su espectador, a diferencia de lo que ocurre con los demás productos de este tipo de sociedades, como sabemos, lo que es una de las particularidades del consumo artístico que sobrepasa y va más allá de la percepción cotidiana.

A.- Sujeto y percepción visual

La recepción es una acción realizada a partir de un estímulo sensorial. Acha también partirá de dicha percepción para estudiar el consumo del arte en América Latina, aunque lo que más nos interesa son los condicionamientos de esta percepción en el individuo que la siente, porque serán los rasgos definitorios de su perceptiva enfocada en la región. Así, para Acha, toda percepción visual comprende tres operaciones básicas: las sensoriales, las sensitivas y las teoréticas. Las operaciones sensoriales son las perceptivas en sí. Sin este tipo de operaciones no se llega a producir percepción de ninguna clase, ni las diarias ni las artísticas que, como se sabe, son percepciones más acentuadas que las cotidianas. Este autor utiliza el instrumental teórico de la Gestalt para profundizar en la imagen artística porque son operaciones que van «desde lo biológico elemental hasta lo estético y lo intelectual del arte» (1988: 148), yendo en el arte de lo formal a la sensorialidad de la reflexión artística.

Por su parte, las operaciones sensitivas son las encargadas de traducir los estímulos sensoriales en sentimientos. Sentimientos que también vienen

condicionados por la educación, medio social y características personales. Los sentimientos pueden transformarse en estéticos si son relacionados con las categorías estéticas que conoce el individuo, vinculadas con el gusto y que contienen la posibilidad de devenir en placer —con todo lo problemático que este concepto puede ser, especialmente para Acha—. Es así que, en este tipo de operaciones, «el consumidor no sólo experimenta emociones: también debe manejar pensamientos y percepciones. Los sentimientos son resultado de uno y de otros, pero así mismo los animan y retroalimentan [...] son productos y a la vez activadores y retardadores de las operaciones sensoriales mentales» (1988: 179). Es decir, que estas operaciones son las encargadas de nivelar a las otras clases de operaciones.

En el arte no sólo los sentimiento actúan, también las operaciones teoréticas, que son las más acordes ya que tienen una necesidad «correctivo-renovadora», que es la más adecuada para ser cubierta por el arte, puesto que su experiencia no sólo es vivida por el sujeto, sino que tiene posibilidades de trascender a la realidad. Pero lamentablemente son las necesidades menos requeridas por los miembros de la sociedad, mucho menos por las mayorías demográficas latinoamericanas. Lo cierto es que estas operaciones van más allá de lo sensorial y lo sensitivo; cuando actúan frente al producto artístico «encauzan la vista y la sensibilidad, mientras van diferenciando entre sí las sensaciones y luego los sentimientos, para después interpretarlos, valorarlos y traducirlos en ideas y conceptos» (1988: 189), y son así las operaciones predilectas y definitorias del consumo artístico.

Como vemos, esta clasificación no se diferencia demasiado de los presupuestos generales de la experiencia estética. Pero como en toda su propuesta, el autor no se interesa en analizar los mecanismos perceptuales presentes en el consumo, sino en señalar el entramado social que también se esconde detrás de ello, y es que, como insiste constantemente, todo nuestro conocimiento visual está condicionado por la sociedad, argumentos estos que toma de Arheim, pero especialmente de Wartofsky. Este último le resulta interesante «porque exalta la fuerza social e histórica que incide en nuestros

modos de ver, ya que resulta débil y hasta equivocada la creencia generalizada de que vemos al mundo tal cual y de forma pasiva, como si nuestra visión tuviese modos biológicos o innatos de visión» (1988: 123). Modos que, según Wartofsky, pueden incluso ser transmitidos de generación en generación.

B.- Tipos de consumos

El consumo es dividido por Acha en clases. Como hemos señalado antes, el consumo tiene relación directa con las circunstancias históricas, culturales y de diversa índole que afectan tanto al individuo como a su colectividad y promueven distintas maneras de producir, distribuir y, por supuesto, consumir las obras artístico-visuales. Siendo así, los sistemas artísticos que se han sucedido históricamente en esa parte del mundo, y que en la actualidad coexisten, también signan la manera en que deben ser consumidos. Consecuencia directa de las políticas de producción y distribución que manejan al mercado, el Estado y demás entes sociales que en ese nivel intervienen, y moldean tanto las necesidades sensitivas como la sensibilidad de la colectividad. Los tres sistemas artístico-visuales —artesanías, artes y diseño— no cohabitan de la misma manera en la sociedad, ya que las artesanías y las artes se producen, distribuyen y consumen con menor profusión que los diseños, que parecen erigirse como la manifestación artístico-visual más acorde con las necesidades sensitivas actuales. Acompañadas por supuesto, por la eclosión de los entretenimientos tecnológicos, pero que tienden más hacia lo audiovisual.

El consumo, para el autor, «transcurre con relativa libertad. Sus actividades no operan solas: forman parte del fenómeno de la comunicación, y aquí el consumo rotulado recepción interactúa con el mensaje y con la emisión, mientras que en el fenómeno sociocultural de la sensibilidad se correlacionan producción, distribución y consumo» (1988: 85). Es decir, que el consumo es un acto comunicativo, un elemento imperioso de la comunicación y de su sistema, pero este sistema o ese acto concreto de recepción de determinado mensaje artístico se encuentra enmarcado y condicionado por la producción,

distribución y consumo que caracterizan tanto a la cultura de la que se forma parte como de la sociedad en su totalidad. Entonces se pueden concretar tantos consumos como individuos existan y reciban un mensaje, es una realidad. Pero dentro del consumo artístico Acha no desea reconocer que se da un tipo de consumo que se adecua al sistema de producción artístico-visual al que hagamos referencia, al que se le sumaría el estético, que es el que tiene relación con la sensibilidad y que, generalmente, se relaciona con la belleza y demás categorías estéticas. Según su propuesta sólo se dan dos tipos de consumo: el estético y el artístico. El consumo estético «conciene a todo hombre o sensibilidad y apunta a toda realidad, sea natural o cultural, pudiendo involucrar o no los productos de las artesanías, las artes y los diseños» (Ibídem). Es así que este consumo se enarbola como un derecho o posibilidad de todo ser humano y sus valoraciones son subjetivas y en dependencia con el individuo que realiza la experiencia; al ser válidas sólo dentro de los confines de la personalidad, no tienen por qué repercutir en el resto de la sociedad.

El consumo estético está condicionado a los patrones estéticos vigentes en la sociedad a la cual pertenece el individuo y su desarrollo dependerá de los intereses que tiene el sujeto con respecto al objeto. Al igual que todo consumo, comprende tres clases de operaciones: las sensoriales, las sensitivas y las teoréticas. Las dos primeras son las que priman en este tipo de consumo, mientras que la última suele ser la más pobre, comparada con las que acontecen en el consumo artístico (1988: 88-89). Además, distingue tres subclases de consumo estético: el diario, el festivo y el correctivo- renovador. El último sería el más adecuado para cambiar y corregir formas de consumir porque en esta subclase «las operaciones sensitivas son conscientes y obedecen a un deseo de cambios radicales» (Ibídem), pero lamentablemente no son operaciones sensitivas muy comunes en nuestras mayorías demográficas. Mientras el diario es inconsciente y promovido por diversos estímulos cotidianos, el festivo se caracteriza por las operaciones sensitivas más placenteras y las más comunes y busca la belleza extraordinaria en lo religioso o en lo profano. En conclusión, en el consumo estético «operan más las ideaciones empíricas y míticas que los conocimientos y los racionamientos

[ya que] percibe y siente, significa y valora, interpreta y goza, en especial la realidad natural y luego la cultural» (89). Aunque puede tener «efectos ideológicos, que afectan a nuestra cosmovisión; los conceptuales, con sus ideaciones; los psicológicos, que alteran nuestros modos de percibir y sentir; efectos que pueden tener alcances individuales, sociales o sistémicos [...] de retroalimentación a la cultura estética a la que pertenecemos» (90). Pero estos efectos son indirectos, retardados o su ámbito de acción no trasciende lo personal.

Por otro lado, el consumo artístico «incumbe a pocos hombres, quienes se han apropiado del cuerpo teórico de las artes, creado por la cultura occidental para analizar y juzgar las formas, los contenidos y las aportaciones histórico-artísticas» (1988: 86). Es por esto un consumo especializado, más atento y dinámico, en donde interactúa complejamente el objeto que percibimos con nuestro conocimiento. Para Acha esta clase de consumo no se debería limitar únicamente a los objetos de arte, sino que puede ser aplicado a diversos elementos de nuestro entorno, lo que contribuiría en la formación y cuestionamiento crítico del ciudadano aplicable a la totalidad de su entorno. Es «comunicativo por esencia; es decir, pone en movimiento ideas de arte, conocimientos históricos y referencias al productor y a la realidad aludida por el objeto, con el fin de enriquecer y expandir las experiencias sensitivas y luego verbalizarlas o dotarlas de una lógica interna» (Ibídem). En este proceso se objetiva lo subjetivo, teniendo las operaciones teoréticas y la cultura visual del consumidor un papel fundamental.

Para Acha la percepción estética está aparejada a la artística, pero cada una representa niveles distintos en la interacción del sujeto con el objeto de arte, en este caso. También dentro de este último tipo de consumo distingue el realizado por el profesional, diferenciándolo del concretado por el aficionado. En el primer caso, es un consumo que traerá consecuencias sistémicas en la producción y en las teorías emergentes, porque «el consumidor es un productor del mismo sistema de la obra consumida, el consumo lo llevará a cambiar sus modos y medios de producir arte» (1988: 94), y, aunque aquí se

está refiriendo específicamente al artista, también el consumidor profesional puede ser un historiador, un crítico o teórico de arte. Cuando es así «habrá cuestionamientos conceptuales y los efectos sistémicos serán teóricos: esto es, cambiarán en algo los medios intelectuales de producción y consumo de arte que se dan en la sociedad» (Ibídem). Este tipo de consumo no niega el placer estético, sólo que no se conforma con él y va más allá: desea reparar en las denuncias e innovaciones que presenta la obra. Si éstas no están presentes, dicho consumo profesional no tendrá efectos sistémicos; en todo caso los efectos serán «informativos o educativos a favor de la ideología dominante» (96).

Cuando el consumo es realizado por un aficionado, los cambios acaecidos no van más allá del sujeto que lo experimenta y resulta semejante a lo que ocurre con el consumo estético. Pero creemos que un grupo de individuos que logre sentir lo mismo ante una obra de arte, aunque aficionados, puede llegar a formar público, a marcar tendencia, lo que sin duda también puede atraer a la comunidad de profesionales si estos todavía no se han acercado a la obra. En todo caso, parece relevante destacar que estos efectos individuales son importantes en América Latina, donde «interesa sobremanera la formación de una conciencia nacional, y la renovación constante de los recursos de identificación del individuo con los diferentes grupos de la sociedad» (1988: 96). El problema radicaría en las ideologías que se manejan y el fin que éstas persiguen.

Por último, Acha incorpora otra modalidad de consumo que es el «seudoartístico», el que está catalogado como espurio y responde a modalidades que tienen que ver con tipos de consumo como el trivial, el cursi y el masivo. El primero se refiere a las maneras más difundidas y gregarias de sentir lo estético (1988: 96); el segundo «privilegia el remedo de las formas aristocratizantes de las clases altas del pasado y el presente» (97). Mientras que el masivo refiere a una forma de consumir el arte basada en asistir a museos y galerías, observar obras de arte, pero sin la intención de tener una experiencia artística de la obra, sino que los condicionantes que llevan a ella

son la moda, la mejora social y demás motivos que escapan de lo artístico. Es éste un consumo veloz, extendido en la sociedad por los medios de comunicación, por el turismo y las industrias culturales.

Pero en todos los tipos de consumos y en sus protagonistas interfieren diversos factores sociales, en los que el Estado y sus ideologías ocupan un lugar importante. Ya señalamos que es el Estado, unido en ocasiones con entidades privadas, el encargado de promover el arte y los artistas, pero también es el que impone las ideologías que muchos de ellos siguen en sus creaciones, que imperan en la distribución y caracterizan nuestras prácticas consuntivas. Estos condicionamientos, aunque determinan el consumo, no son estáticos sino que varían con la historia misma y la cultura de cada sociedad. Por esta razón, si quisiésemos determinarlos debemos referirnos a un momento temporal específico y revisar su acción, además, en su relación con un objeto de arte específico, como lo propuso la teoría de la recepción literaria.

Pero a Acha le interesa el momento presente, porque desea determinar la realidad inmediata del arte de esta región para poder revisar su alcance, sus fallas y también proponer correcciones. Es así que entre los dos modos de consumir que se le presentan al espectador de arte, siempre será preferible el artístico, porque representa la posibilidad de realizar cambios en el sistema de las artes, que es el fin de todo arte. Además, es necesario en Latinoamérica, porque es la vía para que logre formular propuestas propias con miras a lograr su independencia cultural y con ella visual —siempre dentro sus posibilidades y límites reales—.

En todo caso, Acha hace referencia directa al «horizonte de expectativas» del profesor de Constanza (1988: 98), y a todo lo que implica en la realidad latinoamericana el individuo capaz de experimentar el arte allí; pero el problema se centraría en la falta de educación que hace que el grupo de individuos con estas características sea muy reducido. Y es que los cambios sociales que el arte pueda provocar, si es que en verdad es posible, sólo son realizables en sociedades donde se consuma arte de forma colectiva y

sabiendo cómo hacerlo. Por lo que la posibilidad de una transformación real ocasionada por el arte se reduce —por no decir que es improbable— en Latinoamérica.

C.- De los efectos

Si toda acción tiene un efecto, el consumo del arte tendrá el suyo, tanto si éste sólo se da en la esfera personal del sujeto que lo hace, como si llega a trascender a la sociedad de la que forma parte. Para Acha (1988: 245) estas acciones o causas que condicionan los efectos del consumo de arte son tres: las estéticas, las artísticas y las no estéticas-ni artísticas. Las primeras tienen que ver con lo estético, visto según los preconceptos presentes en la sociedad, pero que son causas y efectos que se encuentran dentro de las posibilidades sensitivas de todos sus integrantes. Las segundas, tienen relación con lo puramente artístico, que se traduce en una serie de conocimientos adquiridos que no están a disposición de toda la sociedad, sino de una minoría. Y por último, están las causas que no pretenden ni una cosa ni la otra, sino que se encuentran determinadas por aspiraciones ajenas a las anteriores que, para este teórico, son principalmente de tipo político-social. Toda obra es impulsada por alguna de estas causas y puede procurar tales efectos, lo que traería connotaciones tanto en el individuo como en sistema del arte y, por último, en la sociedad.

Aunque el sujeto que experimenta la obra de arte tiene la posibilidad de concretar las tres causas consuntivas, o alguna de éstas, los efectos del consumo de la obra y la trascendencia de los mismos dependerán del sujeto en cuestión. Es así que «los efectos individuales se concretan en los aficionados, mientras los sistémicos van a materializarse en los consumidores profesionales, y los sociales en el hombre común» (1988: 259). Cada uno de los sujetos experimentará las causas en correspondencia a la ecoestética en la que se desenvuelva. No queremos profundizar en las individuales, a pesar de que su importancia es patente porque en ellos se tejen las fuerzas, causales y efectivas, que podrían tener repercusión en el entramado social del arte.

Iremos a los sistémicos porque son los que directamente afectan al sistema artístico, asunto de nuestra investigación.

Los efectos sistémicos trascienden a los efectos producidos por los aficionados y conforman testimonios y productos duraderos. Este tipo de consumo es fundamental para el desarrollo artístico, aunque es más común que el artista piense más en el aficionado que en el público profesional como destinatario final de su obra —es conocida la aversión que muchos artistas sienten por los críticos—. Es un consumo que necesita de un aparato conceptual y sensible que permita la disertación de la obra y la valoración de la misma —recordemos que esto ya se ha dicho pero enfocando más al receptor que al efecto de éste en el sistema—. También repercutirá en la consolidación y la difusión social de la obra de arte. En este consumo y en su efecto ubicamos a todos los profesionales activos dentro de la producción y la difusión de las artes plásticas. Robustecer la base conceptual sobre la cual se produzcan los efectos sistémicos es un requerimiento en esta parte del mundo, para que se produzcan efectos reales en ese nivel. Deben así cambiarse las estructuras subyacentes de los subsistemas implicados para que estos efectos se concreten.

Así, debe darse un “desarme” o una deconstrucción de los hábitos adquiridos. Por esto Acha destaca tres errores en los que se suele caer al consumir arte en esa parte del mundo: «1) Preferir las valoraciones y los beneficios internacionales a los locales; 2) Anteponer el proceso individual al comunal artístico; 3) Centrarse en la producción pretérita, en vez de hacerlo en la actual» (1988: 230). Para superarlos, en primer lugar debemos crear políticas equilibradas que no radicalicen las posturas tanto nacionalistas como internacionalistas.

Como vemos, este estudio llega a ser reiterativo en ocasiones o cuando consigue una alternativa parece otra vez volver al problema, diluyéndose dicha alternativa. Y es que consideramos que la reiteración de los puntos hace que muchas veces se llegue a contradicciones, pero que no deben ser vistas como

problema sino como una manera de agotar el instrumental occidental y formular problemas propios para la práctica y teoría artística de esa parte del mundo. En todo caso, el consumo tiene un efecto, tanto el del arte como el de las teorías de la recepción del arte.

También podríamos agrupar en tres a los tipos de encauzamientos que operan tanto en el consumo estético como en sus efectos. El primero es social: «se identifica con los medios intelectuales de consumo artístico que circulan en la sociedad» (1988: 104), medios que legitiman y prestigian la circulación de una obra de arte. Es difícil el camino que recorre un producto artístico hasta llegar a nuestro alcance y con ello a la satisfacción de las necesidades sensitivas, y en él se han dejado parte de sus intenciones primeras e incluso la huella personal que suele tener la obra recién terminada. Este camino empieza y concluye en el individuo, pero en el intermedio se forma todo el pensamiento —o no, ya que no todas las obras corren la suerte de circular y llegar a los espectadores— en torno a la obra, dirigido por los centros difusores de arte. Toda esta tradición que se crea alrededor de la obra y que determina nuestros modos de consumirla. Y es justamente eso, la información, el conocimiento que se posee sobre la obra y el sistema en el que se encuentra inmersa, lo que el espectador asimila y aprende socialmente —siempre que tenga acceso a ello—. Vemos relación entre este encauzamiento y el que denomina «sistémico», la diferencia estaría en que en el social no necesariamente tendría que intervenir el entramado político que caracteriza a la distribución, mientras que en el sistémico sí (110). No nos queda del todo diferenciado, pues los dos actúan como factores integrales del encauzamiento social.

El último es el encauzamiento individual, mucho más complejo que los anteriores porque se personaliza en cada miembro de la sociedad con sus características individuales. Éste comprende tanto los factores sociales como los individuales, pero a pesar de que esta forma de encausar el consumo y sus efectos posee elementos personales que pueden redimensionar la obra a las condiciones del sujeto que la consume, la mayoría de la población consume de forma gregaria, siguiendo los patrones impuestos por la sociedad que,

generalmente, son pseudoartísticos. Lo ideal es que en la forma de encausar el consumo el espectador tenga el conocimiento de qué hacer con el arte, para que su experiencia sea realmente efectiva dentro de su ser, con posible proyección social.

No cabe duda de que estos planteamientos parecen muy generalistas y, hasta cierto punto, obvios. Pero lo cierto es que articulan las posibles vías de análisis a tener en cuenta en un estudio de campo —que sería lo recomendable— sobre el consumo del arte y todo el entramado social que se mueve tras él y que condiciona la subjetividad. El problema actual sería la debilidad operante de las artes plásticas, en especial en el subcontinente latinoamericano, porque si bien este es un lugar de consumo, tanto en lo que respecta a las sociedades altamente consumistas de cada país como al continuo consumo que se ha realizado desde la Colonia, lo cierto es que el arte no se consume de igual manera. Es decir, se realiza un consumo atrofiado del mismo (1988: 108).

En este punto volvemos al comienzo de esa intención de Acha y común a los latinoamericanistas: el arte, como requerimiento a su mantenimiento social y a su actuación dentro de la sociedad, debe buscar su propio lenguaje para que deje de ser una superestructura acrítica. La manera de hacerlo está en el Estado y en unas políticas culturales adecuadas a las necesidades sociales de las mayorías demográficas. Serán ellas las protagonistas y receptoras de las políticas que posibiliten esos cambios. Por ahora no ha habido mejoras, tampoco en los países desarrollados, en donde, si se eleva el consumo, lo que ocurre es un alza de los de tipo espurio, los masivos principalmente.

También en Latinoamérica se deben superar dialécticamente las dicotomías internacionalistas y nacionalistas. Con ello también se modificarán los conceptos sobre arte que ha infundido la burguesía y que no se ajustan a esta realidad. Es esa visión de lo imprescindible del arte, del artista como genio, del poder espiritual de la obra de arte, porque «son aspiraciones o

ideaciones que no todas las artes, los productos ni los artistas cumplen: muy pocas obras innovan, transforman la realidad o nos enriquecen; contados artistas son creadores e inconformes; además que no todo el arte es belleza ni le resulta indispensable al hombre» (1988: 228). Nos llama la atención que él, que cree en el poder transformador del arte en la sociedad, quiera desarmar precisamente estas preconcepciones. Tiene razón en que son patrones infundados y, tal vez, trasnochados, pero que siguen vigentes y que él mismo estudia. Lo que concluimos con esto es que son los mismos intelectuales llamados a cambiar estos preconceptos los que deben comenzar a hacerlo con ellos mismos, para lograr que se establezcan criterios propios que condicionen a la teoría sin externalidades. Y en esta tarea las contradicciones son útiles, especialmente vistas desde el materialismo y con pretensión de superarlas dialécticamente. La finalidad será entonces:

[...] buscar y defender todo lo que favorezca a nuestros aparatos institucionales del arte y a nuestras mayorías demográficas, instituyéndolo un valor muy nuestro [...] nuestra producción, distribución y consumo artístico deben propiciar cambios radicales (revolucionarios) o por lo menos progresistas, que requerimos en nuestros aparatos artísticos y en las condiciones materiales, sociales y culturales de la mayoría (Ibidem).

Los intelectuales son importantes como componentes de las clases hegemónicas que son las que tienen el poder. Poder que no deben seguir manejando de espalda a la realidad, porque la brecha social continuará dilatándose y las mayorías demográficas continuarán ausentes del panorama cultural. Sin contar lo inútil que puede ser la actividad del artista carente de público. Sobre esta base, y teniendo en cuenta estos problemas, se debe construir una teoría latinoamericana del arte. Tarea ya iniciada por algunos intelectuales, pero que, lamentablemente, muchas veces se ve relegada por estudios generalistas que tienen en cuenta la cultura y no disciplinas específicas como las artístico-visuales.

3.4.8.- Posiciones críticas y discursos visuales: a propósito de la obra de Hersúa

A la par de su abundante producción teórica, Acha continuó activo en el ejercicio de la crítica de arte. En 1987 terminó su colaboración con el diario *Uno más Uno*, donde, desde 1983, escribía una columna semanal titulada “Sociología visual”, de la que estaba muy orgulloso y le producía gran estímulo intelectual. Podemos decir que esta última experiencia como columnista le permitió aunar tanto el ejercicio crítico como el teórico y desarrollar esa “fusión” de ambas facetas en la de «estetólogo» o, como diría en otro libro, «teorizador crítico», con la que se autoidentificaría también. Si bien la primera denominación tiene que ver más con el estudio de la sensibilidad del individuo y su proyección social, la segunda, la de «teorizador crítico», hará referencia al «interesado en conocer las prácticas humanas suscitadas por esas realidades que solemos cubrir de identidad latinoamericana» (ACHA, 2013: 13). En todo caso, ambas son facetas complementarias dentro de la ardua y amplia labor que realiza nuestro autor; la segunda desde una vertiente más social y la otra estética, sensitiva. Una postura, la de «teorizador crítico», muy emparentada con las propuestas de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt y su Teoría Crítica de la Sociedad.

En páginas precedentes ya señalamos su postura crítica y teórica en cuanto a la disciplina crítica, ahora vamos a tomarla en su vertiente práctica: como instrumento para el estudio del arte actual y vehículo transmisor de su pensamiento sobre los productos y productores de arte del subcontinente. A pesar del interés que pueda suscitar el amplio y diverso trabajo crítico de Acha, vamos a ocuparnos de textos pertenecientes a esta área en los que el autor expone algunos de sus intereses profesionales. Somos conscientes de que su dilatada producción crítica constituye un aspecto fundamental de su legado, pero aproximarnos a ella con la profundidad que amerita excede las intenciones de esta investigación. Sin olvidar que es la faceta más conocida y más estudiada de nuestro autor, ya que ejerció la crítica de arte como actividad profesional a lo largo de casi cuarenta años de carrera. Por tal motivo, nos

centraremos en los dos libros que escribió sobre el trabajo del escultor mexicano Hersúa. Especialmente nos interesa aproximarnos a la correlación entre sus postulados teóricos en su práctica crítica, para estudiar su crítica y su posición en esta disciplina como vehículo de poder que encumbra posturas, estilos y, en este caso, a un artista en particular dentro de lo que él consideraba idóneo y necesario para las artes visuales de América Latina.

En 1983 Juan Acha publica *Hersúa. Obras. Personas. Escultura. Sociedad* (UNAM)⁸⁴, un libro muy completo sobre la obra que hasta ese momento había realizado Manuel Hernández Suárez (Ciudad Obregón, 1940), mejor conocido como Hersúa. En él, el crítico se interesa por contextualizar la obra del creador en lo social y artístico, contando con la historia anterior hasta su entorno inmediato, para desarrollar un estudio que nos ayude a comprender la posición del artista dentro del sistema de arte y, así, entender sus acciones dentro de él. En su propuesta teórica encontramos a la sociohistoria como el marco teórico e histórico necesario para cualquier emprendimiento crítico —y teórico— sobre el arte de la región basado en su realidad artística. Por tal motivo, tenía que estar presente en un estudio crítico que desee aproximarse a la obra del escultor. Así, es necesario tener en cuenta «la identificación del individuo con los diferentes grupos humanos de la sociedad, incluyendo los profesionales y la identificación con el país. Como complemento indispensable, también hemos de estudiar el poder político, el económico y el ideológico [...] estos poderes han de servirnos aquí de punto de partida para describir la sociedad en torno a la cultura y el arte» (1983: 104-105). Acha realiza un completo marco sociohistórico utilizando de eje argumental tales poderes. Sin embargo, nos interesa ver la disposición de la sociedad mexicana en la que Hersúa se desenvolvió para entender el apoyo y la producción de obras de este tipo: esculturas monumentales, especialmente pensadas para el espacio urbano. Así, «si comparamos el conjunto de obras de Hersúa con el de otros escultores latinoamericanos, saltarán a la vista las obras públicas realizadas por el mexicano [...] México muestra preocupaciones por el arte urbano y podría enorgullecerse de poseer un buen número de escultores públicos de plausible actualidad» (105). Es evidente que sin apoyo de las instituciones,

84

El texto lo terminó de escribir un año antes de su publicación, en 1982.

públicas o privadas, una producción como la de Hersúa no se cristalizaría ni se realizaría, pero la realidad artística en la que se desarrolla su producción supone un contexto propicio, sobre todo si atendemos a los años en los cuales el creador inicia su carrera, a finales de los sesenta, principios de los setenta. Y esto a pesar de poseer una fuerte tradición visual dominada por la pintura, bien sea de caballete o mural.

Aunque la sociedad mexicana y su ámbito cultural estaban en plena efervescencia por esos años, el entorno artístico de Hersúa estaba marcado por la desconexión entre la academia, representada por la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), y la realidad artística mexicana en sí (1983: 157). En los años sesenta el escultor todavía está en su etapa formativa y claramente ésta no se ajusta a las expectativas de los tiempos que corren, llenos de rápidos cambios en la sociedad y en las artes visuales. Resulta lógica la desconexión de una academia que no se adapta a esas rápidas transformaciones, frente a la actitud siempre abierta de la juventud. Hersúa y otros compañeros se revelarán ante esa situación a finales de los sesenta, formando el grupo Arte Otro en 1968, que marcaría una de las primeras rupturas del creador, aspecto determinante para el interés que el crítico de origen peruano profesa por él.

Acha también destaca la «conciencia artística» que el escultor posee y que se patentará en un «conjunto de modos de estructurar los comportamientos artísticos, que van decantando y subjetivando los artistas» (1983: 156) y que, en el caso del mexicano, «gira en torno a tres conceptos: de creación, de libertad y de espacio artístico de utilidad pública» (Ibídem). Los dos primeros conceptos son evidentes por su correspondencia con lo que es la función del creador y del arte, mientras que el último tiene relación directa al tipo de escultura que realiza Hersúa, caracterizada por grandes formatos en la mayoría de los casos, y pensada especialmente para el espacio urbano, por ende, para la estetización artística de los lugares públicos. Nos referimos a gran parte de la producción de este artista, porque el mismo Acha señala la realización de ambientaciones y de obras en las que se encuentran rasgos de los no-objetualismos, especialmente en 1978, cuando promueve otra formación

artística, el No-Grupo. Si bien algunas de las obras de Hersúa pueden ser vistas como «elementos urbanos», caracterizados por su gran formato en correspondencia a toda obra ubicada en plena vía pública, Acha verá la vertiente no-objetual en sus ambientaciones, algunas complementadas con *performances*. Pero también homologa el trabajo del escultor con los lenguajes no-objetuales o alguna de sus características, al indicar que su producción, al igual que estos lenguajes, no puede ser incluida en los circuitos comerciales, debido a su formato y su finalidad en sí. El peruano ve en ello no sólo un gesto contra el comercio del arte, propio del no-objetualismo, sino además la razón por la que el escultor tuvo que dedicarse a la enseñanza. Sin embargo, en ambas facetas, la creativa y la formativa, dependerá del Estado, ya que no sólo es uno de los mayores financiadores de su producción, sino que, además, se dedica a la formación pública, por lo cual, creemos que, si bien no puede incluirse en el circuito comercial privado y de galería, forma parte de otro que se respalda en lo público y que, como tal, posee la legitimidad que el Estado proporciona.

En todo caso, lo importante es que Hersúa no abandona su «inconformismo», un aspecto que será para Acha determinante en su persona (1983: 158), extrapolable a su obra. Hersúa, dirá nuestro autor, «pertenece, pues al grupo humano de los pocos que prefieren el cambio a la permanencia, que ven el mundo como pugna y no como armonía y que terminan equilibrando destrucciones con integraciones. No es un inconformista sin causa, ni de la opulencia. Su inconformismo es existencial: adquirido en aquella vida dura de quienes tienen que luchar por lo más primario de la subsistencia material, pues no gozan de los privilegios de las clases acomodadas» (1983: 158). Es decir, representa, como artista latinoamericano, los valores que nuestro autor considera determinantes, social y artísticamente, para lograr una producción artística con posibilidades de ser valorada dentro de la sociedad mexicana. Pero ni es el único inconformista, ni por medio de esta característica se podrá explicar lo innovadora de su obra. Acha se ha referido a la conciencia de clase y a sus aspiraciones al respecto, acompañado por las de la nación, las de su país de origen, que son el marco de acción de su trabajo, pero a esto se le adiciona «la sensibilidad atenta, la inteligencia innata, una desconfianza hacia

toda realidad humana y un romanticismo que cree en fuerzas y se expresa en utopías» (Ibídem).



Hersúa *Gwendolyn* (dos módulos), 1985

Aunque

Acha se detiene en el contexto social y artístico del escultor, trata de evitar lo biográfico, debido a que considera que no es necesario para el análisis de su

obra, una obra más cercana al geometrismo que a la figuración. Como reconoce el mismo artista, su escultura es deudora de la influencia de Julio Le Parc, cuyas obras fueron exhibidas en 1968 en México. También es probable que recibiese información visual de otros geometristas mexicanos que venían siendo programados por los diversos museos durante esos años, formando parte de su entorno artístico-visual. En este punto, deseamos señalar dos aspectos: el primero tiene que ver con la transmisión de saberes o la influencia de un artista sobre otro, que nuestro autor ve con buenos ojos en el caso de Hersúa, debido a que «lo decisivo está en la existencia de artistas que sepan deducir nuevos caminos de la obra de algún antecesor de valía» (1983: 160); y un segundo aspecto relacionado con la idea de escritura que propusimos al inicio de este capítulo, específicamente la escritura de la historia del arte y de la de crítica de arte como vehículo de poder. Y es que, justamente, los textos de Acha deben ser tomados de esta manera, en especial los que escribe sobre Hersúa, tanto en el lanzamiento individual que representan los libros con respecto al estudio de la producción del escultor como en la posición del mismo dentro del sistema artístico. El crítico empodera la obra de Hersúa a través de su análisis, de su escritura. Si bien es cierto que podemos pensar que pasa igual con la revisión que, tangencialmente, hace del geometrismo como contexto, vemos aquí que no es tan evidente, y se deba a que el geometrismo en los años ochenta veía desvanecer la pretensión que nutría en la década anterior su ímpetu de convertirse en un movimiento nacional y regional relevante. No obstante, la carrera de Hersúa está en plena consolidación después de la producción del proyecto colectivo Espacio Escultórico, inaugurado en 1979. Y el crítico peruano-mexicano, con su texto, contribuye a

ello. No olvidemos que para Acha la crítica es una disciplina que sirve, por medio de recursos diacrónicos y sincrónicos, para ubicar una obra recién aparecida en el mapa del arte actual, mexicano, primero y latinoamericano, después.

Espacio Escultórico fue un proyecto colectivo. Acha no lo niega aunque, paradójicamente, comienza su libro sobre el escultor hablando de dicho proyecto. Por tal motivo, debe justificar tal inicio. Nos interesa dentro del enfoque de su escritura como «vehículo de poder» ver cómo hace un despliegue práctico de su teoría para explicar diversos aspectos de esta inclusión y se adentra en terreno resbaladizo al tratar un aspecto delicado, por el cual le llovieron las críticas: señalar que la autoría principal de la obra recaía en el protagonista de sus páginas, Hersúa, y no necesariamente en el colectivo artístico que la promovió:

La verificación del valor histórico-artístico nos exige, como complemento, que ubiquemos la obra en la evolución artística de nuestro autor. A este problema se suma el de justificar la inclusión del Espacio Escultórico en nuestro estudio de las obras de Hersúa, ya que oficialmente tenemos que ver aquí con una obra de equipo de seis artistas (Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Mathias Goeritz, Hersúa, Sebastián y Federico Silva) equipo formado el 4 de noviembre de 1977. Ambos problemas vienen adheridos a las cuestiones artísticas de la paternidad artística de la obra en estudio (1983: 14).

No obstante su “buena intención”, Acha es ambiguo en las consideraciones teóricas que despliega para justificar este aspecto de la concepción de la obra. Si, por un lado, parece desligarse de la autoría única y se decanta por lo colectivo intrínseco del proyecto, después pasa a analizar la obra de cada uno de los artistas participantes con el fin de compararlas con el proyecto final representado en Espacio Escultórico, para concluir que se parece bastante a la obra *Ave dos* de Hersúa, por la transitoriedad que propone (17). La insinuación es concluyente, aunque diez años después trate de aclararlo y esquivar las acusaciones (1998: 32). Así, él piensa que el mérito de Espacio Escultórico recae sobre el escultor, debido a que la maqueta que se aprobó de forma

colectiva⁸⁵ fue la propuesta por Hersúa y es la base de la obra monumental realizada sobre el terreno volcánico de UNAM. Pero ¿qué es Espacio Escultórico y por qué suscita tanto interés? Acha lo describe de esta manera:

Consta de una superficie de lava rugosa de 92,78 m. de diámetro que, libre de toda vegetación, encuéntrase rodeada por un doble muro de la misma piedra volcánica, cuya parte superior opera como plataforma de 13,61 m. de ancho. Sobre esta plataforma se suceden radialmente 64 módulos poliédricos de base rectangular de 9 X 3 m. con una altura de 4 m. y de concreto armado con un acabado martelinado grueso. La separación entre ellos es mayor en lo cuatro puntos cardinales. Propiamente los módulos constituyen una suerte de pirámides, cuya cara interna se aleja del centro del círculo lávico, mientras la externa, que es la más larga, se inclina en sentido contrario (1983: 9).

La obra formó parte de un proyecto mayor desarrollado en la UNAM con la finalidad de hacer intervenciones artísticas en el vasto espacio de la prestigiosa *Alma Mater* mexicana. En la entrevista que nos concediera Jorge Alberto Manrique (2014), el crítico mexicano nos comentó que Juan Acha fue un gestor activo en la proyección de estas obras, especialmente en el proyecto colectivo que fue Espacio Escultórico. Y, aunque el propio Acha se cuide mucho en autoseñalarse como uno de los responsables del mismo, no cabe duda de que, si hacemos caso a las palabras de Manrique y las analizamos al trasluz del empeño de nuestro autor en estudiar esta obra, resaltando el papel de Hersúa en ella, concluiremos que efectivamente Acha formó parte de ese proyecto. Deducciones aparte, tampoco podemos olvidar que Acha pertenecía a las instituciones que trazaban el recorrido del arte, discursiva y físicamente, así como de ese engranaje que lo mueve, que crea necesidades y que, por medio de su trabajo en las instituciones y la escritura de sus textos, movía los hilos para legitimar y distribuir determinadas obras y artistas.

⁸⁵ Es interesante la acotación que hace Fabiana Serviddio (2012) sobre la obra crítica de Juan Acha en lo que respecta al proyecto del arte latinoamericano, ya que la investigadora se sorprende por el hecho de que el autor no tomase en cuenta a los colectivos y grupos artísticos y se decantase por artistas individuales, especialmente en su etapa mexicana.



Imagen aérea de Espacio Escultórico

Además de la polémica sobre la autoría de la obra, es importante señalar que todos los escultores que participaron en el proyecto representaban a distintas generaciones artísticas mexicanas interesadas en la escultura contemporánea, afín al geometrismo y con intenciones monumentales. Hersúa (1940), junto con Sebastián (1947), forma parte de los más jóvenes, mientras que Goeritz (1915) representaría ya la maestría profesional, al igual que Felguérez (1928) y Silva (1923), mientras que Helen Escobedo (1934) no sólo es la única mujer del grupo, sino que además generacionalmente se encuentra en un espacio intermedio. Está claro que han sido los méritos de Hersúa los que le han llevado a formar parte de un grupo puntero como éste, pero nos da la impresión de que Acha, quien además ha escrito sobre la mayoría de los otros miembros del proyecto, se decanta por el joven escultor y, con sus palabras, lo hace ocupar un controvertido lugar principal en la concepción de Espacio Escultórico.

Como podemos ver hasta aquí, Juan Acha ejecuta sus postulados teóricos en su escritura crítica a la vez que ejerce su «poder» como crítico por medio de la legitimación de ciertas coordenadas estéticas presentes en su escritura crítica, en este caso sobre la obra de Hersúa y Espacio Escultórico. En relación a este último dirá: «Una vez materializada la obra, mediante diversas paternalidades, vienen los ya antes citados procesos de socialización de la obra; procesos en los que precisamente hállase hoy Espacio Escultórico. Si nosotros operamos aquí como agentes ideológicos, en cuanto somos analistas de arte, no es por serlo oficialmente. Al contrario: lo hacemos como

impugnadores del oficialismo que fetichiza la realidad, mixtifica el arte y vedetiza al artistas» (1983: 20). El crítico reconoce su posición dentro del sistema de arte, en especial desde el trabajo que realiza con su libro, aunque no podemos estar del todo de acuerdo cuando señala que no es parte de la oficialidad. Si bien es cierto que tendríamos que preguntarnos a qué oficialidad se refiere o si hay matices dentro de ella en el México de esos años, lo cierto es que Juan Acha pertenece al sistema artístico mexicano: es profesor de la UNAM, ha sido coordinador en el MAM, escribe y publica en periódicos y revistas especializadas de mucho prestigio. Por tales razones no es lícito pensar que no forma parte de un oficialismo artístico; tal vez sea parte de una tendencia más subvertidora del mismo, en cuanto a que se diferencia de los parámetros tradicionales que puedan existir y predominar en el sistema artístico de ese país, pero, en todo caso, conviven en un mismo sistema y él es parte activa del mismo. Sin embargo, sí tiene razón nuestro autor cuando reconoce su no contribución en exaltar determinado tipo de realidad, o a un artista en particular colaborando con el mito del arte y del artista; y aunque podamos parecer contradictorios con esta afirmación, no podemos negar que Acha hace un estudio científico, cuida mucho su prosa y el uso del lenguaje. Asimismo es plural en su concepción de la realidad artística y su prosa neutra, tanto por el contenido como la forma, contribuye a ello.

Acha prefiere identificar su escritura crítica con la acción de «redactar» (1992). De esta manera, la crítica deviene en instrumento de conocimiento que, a pesar de contener aspectos subjetivos, busca ser lo más racional posible y, como tal, la ejecuta exenta de florituras lingüísticas, como él mismo ha profesado, tratando de ser lo más claro y conciso posible a la hora de abordar el análisis de la obra. Si se toma alguna licencia literaria es para hablar de la recepción de la producción de arte, que teoriza de la siguiente manera: «El receptor suele tomar algunas de estas diferentes asociaciones o connotaciones posibles para ordenarlas según su sensibilidad, penetrarlas con intuición, ampliarlas a fuerza de imaginación y verbalizarlas mediante recursos literarios. Todo esto constituye la vivencia o experiencia artística. Dicho sea de paso, los

críticos que *literaturizan*⁸⁶ el arte se limitan a las experiencias sensitivas de su vivencia y las vierten en metáforas y demás recursos literarios» (1983: 26). Se permiten las licencias literarias como recursos para exponer las vivencias del crítico, ejemplos de lo que frente a la obra han experimentado, pero éstas nunca deben tenerse como «normas para la sensibilidad del lector que lee crítica, puesto que la vivencia es única y cambiante en todo receptor» (Ibídem).

En el segundo libro que escribe sobre el artista, *Hersúa. De la escultura inestable a la transitoria* (1998)⁸⁷, nos ofrece un recorrido por la carrera del escultor resaltando las obras que van desde la inestabilidad que sus formas proponen a la transitoriedad que por el caminar a través de ellas ofrecen. Refiere especialmente a las ejecutadas desde los ochenta hasta 1993, año de la escritura del texto por parte de Acha. Al igual que en su libro anterior, el peruano-mexicano propone un estudio previo sobre la evolución y estado actual de la escultura tanto en Occidente como en Latinoamérica y, por supuesto, en México. Enlazando con lo que hemos señalado anteriormente sobre la recepción, en este segundo libro, publicado en español e inglés, hace hincapié en los efectos sensitivos que las obras producen en el receptor.

Muy sugestivas son sus apreciaciones sobre las obras que Hersúa realiza a partir de 1990, época en la que las líneas de sus esculturas se hacen más curvas y etéreas, y los nombres que el artista da a sus piezas se tornan más poéticos: *Encanto de la Ausencia*, *Revelación Externa*, *Tempo Simple*, *Silencio Fundido*, entre otros. Sobre *Silencio Fundido* escribirá: «Por muy variadas que sean las sucesivas configuraciones, nunca deja de imperar la serenidad; serenidad que es de tenor severo en la mayoría de los casos. El contraste mayor lo producen el claro del cilindro y el rojo del disco cimero. Le sigue otro: el claro del cuerpo menor que se opone a la oscuridad interior del plano abierto del cuerpo mayor. Tal vez la resultante emotiva sea la angustia que sentimos frente a la parquedad de sus formas y las enigmáticas relaciones que entablan los dos cuerpos constitutivos» (1998: 68). Como vemos, es una

⁸⁶ En cursiva en el original.

⁸⁷ El libro fue escrito en 1993, pero finalmente fue publicado en 1998, tres años después de la muerte de Acha.

prosa calma, correcta, sencilla; incluso cuando habla de *Vacío Tejido*, la obra que más le ha interesado, utiliza un lenguaje parco y acorde con sus propios preceptos: «He aquí la escultura más lograda estéticamente, para nosotros [...] nos suscita intensas complacencias que nos hacen pensar [...] Nos resulta tan sugerente la obra que el título *Vacío Tejido* le cae perfectamente a las reacciones en nosotros suscitadas por ella, en tanto ese espacio vacío entre los dos cuerpos nos obliga a tejer —y a destejer— asociaciones y connotaciones, interpretaciones y estimaciones» (72). Todo lo que le propicia la experiencia de la obra Acha lo menciona parcamente, pero no nos dice cuáles son esas «asociaciones y connotaciones, interpretaciones y estimaciones», por ejemplo. Como vemos, ni siquiera hablando de su propia experiencia el crítico se permite las licencias literarias que sabemos comunes a gran parte de la crítica de arte. Claro que el lenguaje que utiliza es más ligero, más adecuado a las obras mismas y, por ende, a la experiencia que éstas suscitan en él, aunque no nos describe su experiencia, sino que nos proporciona las herramientas para la realización y concreción de la nuestra.

Justamente ese efecto estético es lo que más le interesa de la obra de Hersúa en 1993, ese regodeo íntimo que la obra produce en el receptor inmediato. Es lo que considera la finalidad última del arte, pero, por supuesto en su trabajo profesional, la producción de éste y otros artistas debe ser estudiada según las coordenadas pertinentes y relevantes dentro del sistema artístico en el cual se produce. Por eso el efecto llega, con su escritura, después de haber pasado por las innovaciones de la obra del artista dentro del sistema artístico-visual mexicano y, también, latinoamericano. Él lo señala en ambos libros, aunque en el primero desarrolla más los diversos aspectos teóricos que, contemporáneamente, va investigando y publicando en sus volúmenes teóricos —desde la identidad, el entorno, los poderes, el artista, sus obras, etc.—. Con todo, en el segundo lo notamos menos combativo y dogmático en cuanto a sus mismos postulados.

Con respecto a Hersúa, el peruano dirá casi al final del segundo libro: «Después de haber finalizado nuestro largo recorrido por la faena escultórica emprendida por Hersúa durante los años recientes, sólo nos resta calificar de

ejemplar su posición como autor. Lo es por su actualidad y sus méritos estéticos» (1998: 80). La valía del escultor contrasta con la dificultad que tienen los países latinoamericanos para financiar este tipo de escultura pública, a pesar del interés y de la importancia que Acha profesa por ella, en un sentido “práctico”, debido a que «la escultura transitable llega a la subjetividad espacial y a la estética del receptor, mediante los ritmos y proporciones, simetrías y direcciones de sus formas y colores, cuyas dimensiones comunicativas pueden ser ornamentales o expresivas, emblemáticas o heurísticas: más nunca miméticas» (Ibídem). Para Acha lo que cuenta de la «escultura de avanzada» son «los efectos pragmáticos» que produce en el receptor: «todo es reducido al diálogo que entabla el receptor entre su sensorialidad espacial aparejada con su subjetividad estética, por un lado, y los espacios y las formas escultóricas, por otro. No interesan por tanto, otras realidades fuera de la obra escultórica, la subjetividad espacial y estética de sus receptores y el curso evolutivo de la propia escultura» (Ibídem). La clase de efecto que Acha propone en el receptor de este tipo de escultura no parece cuantificable «pragmáticamente», debido a que no trasciende el plano individual o por lo menos no vemos la manera cómo pueda ello redundar en un beneficio general y colectivo por parte del receptor común que transita por la calle. El autor refiere a una recepción ideal de una obra en el espacio urbano, espacio por lo demás saturado de diversas acciones que, por lo general, no propician el consumo apropiado de la obra, aunque, como vemos, Acha apela, en principio, a un consumo estético y no aspira a uno artístico, por lo menos no por parte del individuo común que se acerca a este tipo de escultura. Pero lo cierto es que consigue propiciar esta recepción y su efecto, aprehensible en el sistema artístico y el receptor, que es la finalidad de toda producción artística⁸⁸.

⁸⁸ En torno a la insistencia de nuestro autor por una recepción pragmática, nos llama la atención el señalamiento que realiza Fabiana Serviddio (2012: 77) sobre el interés previo de Juan Acha por otro escultor, Mathias Goeritz. Para la investigadora dicho interés se vio truncado debido a la oposición a toda la tradición emocionalista en el arte profesada por parte del crítico. Ante esta situación, el entusiasmo que el peruano manifestó por la obra de este escultor mengua en la medida que se topa con un pensamiento y una creación centrada en lo emocional; no en vano, Goeritz propuso el *Manifiesto de la Arquitectura Emocional* desde comienzos de los cincuenta. Ante esta situación, es probable que las opciones de Acha para un arte futuro en América Latina omitieran la impronta de las propuestas de Goeritz y otros artistas quienes, a pesar de utilizar un lenguaje geométrico y tener un gran valor artístico para el crítico, pierden su interés ante la postura emocionalista que los mismos artistas profesan por la creación y, también, por la recepción de sus obras. Si atendemos a este enfoque, aunado con su insistencia en una recepción pragmática de la obra de Hersúa, creemos entender un giro

reflexivo ante la necesidad de llevar la experiencia del receptor a otro plano de utilidad sensitiva, desligado de lo emotivo.

3.5.- Juan Acha ante el fin del milenio

Las propuestas de Juan Acha se fueron topando con la imposibilidad de su realización a medida que avanza la década de 1980, cuando el desencanto histórico y la volatilidad de los relatos comienzan a tomar importancia dentro del ambiente cultural y artístico de América Latina. El mundo ha cambiado demasiado y parece no viable ni plausible sostener su proyecto teórico-crítico sobre el arte latinoamericano tal y como él pretendía. Hechos como la claudicación del proyecto socialista con la caída del Muro del Berlín y el desmantelamiento de la Unión Soviética, el gran cambio de paradigma que representó la asunción de la postmodernidad como consecuencia de la crisis de la modernidad predecesora y su implantación como enfoque teórico —difuso y caótico— en boga, bajo el cual se estudia y analiza toda producción cultural. A esto se suma la pérdida de interés en la especificidad del discurso artístico, que ha dejado de ser relevante para incorporarse dentro del discurso multidisciplinar de los Estudios Culturales y demás enfoques generalistas. En general, estas y otras circunstancias pueden ser tomadas como las causas por las cuales las propuestas de Juan Acha han dejado tanto de ser viables como de ser un referente dentro del pensamiento sobre arte latinoamericano, que ya en los noventa se encuentra más diversificado, profesionalizado y goza nuevamente de la atención internacional. Ante esta situación, da la impresión de que nuestro autor sucumbe ante el entorno y la imposibilidad de elaborar un relato, una propuesta positiva en un mundo donde han cambiado las normas que lo regían, esas que abogaban por el progreso y la transformación social.

Acha lleva muchos años haciendo su trabajo, cumpliendo con esa meta que se ha autoimpuesto sobre el arte de la región, pero, a pesar de su empeño, da la impresión de no avanzar, no ver mejoras significativas. En sus últimos textos parece seguir rondando la misma problemática que motivara sus escritos de los años setenta: Latinoamérica sigue sin producir artística ni visualmente modelos propios. La esperanza que había surgido años atrás, debida al cese de modelos foráneos que importar, guiada por el fomento y empuje de una producción propia en la región, parece haberse destruido y ya no aparecerá en la prosa de nuestro autor. En un libro publicado en 1994 afirma: «Es de

lamentar que nos abstengamos de utilizar las artes para conocer nuestra América y que no empleemos los conocimientos de ésta en el desarrollo de nuestras artes. Operamos en sumisión sensorial, sensitiva y mental a los patrones del oficialismo occidental» (2009: 11-12).

Aunque su pensamiento ha perdido el arroje utópico que lo motivaba, su trabajo no cesa, así como su contacto con otras poéticas finiseculares. Hemos señalado su seguimiento y relación con lo que se produce artística y teóricamente en ese momento, cómo sigue compartiendo y participando en los encuentros con las nuevas generaciones de la crítica y la teoría de arte latinoamericano. Su curiosidad intelectual parece no cesar y es consciente de lo que ocurre a su alrededor. Sin embargo, sí notamos cierta desactualización en las fuentes bibliográficas que utiliza e incluso una vuelta a otros textos y autores clásicos del siglo xx que antes apenas había señalado. Pero no olvidemos que el Acha de la década de 1990 ya es un profesional asentado, tanto en su carrera como en su pensamiento, tiene más de setenta años. Y, aunque nos puede parecer lo contrario, conoce la teoría de moda, la postmodernidad. El teórico sabe perfectamente qué es la postmodernidad, pero no le interesa como enfoque de estudio.

No obstante, siempre le han interesado los postmodernismos, es decir, los lenguajes artísticos que provienen de la ruptura que viven las artes durante el siglo xx, especialmente marcadas por la segunda posguerra y todo lo que ésta significó en el mundo de las artes visuales. Lenguajes que rompen con la visión renacentista y, por lo tanto, humanista de las expresiones artísticas. En 1991 publica un texto revelador al respecto, «Los posmodernismos y nosotros», y con él parece decidirse a afrontar públicamente una problemática que ya tiene algunos años dentro de las preocupaciones de otros autores. Lo primero que hace es señalar la pluralidad intrínseca dentro de esta corriente de pensamiento y de las posibilidades que podría tener para la región; pero serán aspectos que, para el autor, solo se verificarán *a posteriori* (1991: 5), debido a su misma pluralidad y el requerimiento de confirmar qué opción se adapta a la región, cómo y por qué. Así que nuestro autor no está dispuesto a profundizar en este aspecto que, por otro lado, nos podría parecer discernible dentro de su

visión del arte y la sociedad latinoamericana, ya que la noción de lo plural se encuentra presente en la concepción que el autor posee sobre la realidad latinoamericana y la de su arte, por lo que podría ser un punto interesante para acercarse a dicha corriente, tal y como ya hacían otros estudiosos de la región. Pero no es así. Además, para el peruano-mexicano esta corriente se encuentra viciada por el exceso de lenguaje académico y «a nuestro juicio estamos en la más persuasiva de las trampas que la cultura occidental oficial tiende a nuestros catedráticos. Es cuando los proclives al academicismo caen subyugados por atractivos intelectualismos, que los alejan de la realidad concreta y que les imponen los exhibicionismos auto remunerativos: vocear las virtudes del instrumento sin el propósito de usarlo». Ante ese alejamiento de la realidad, asegura que «definitivamente, no es para los del Tercer Mundo este uso suntuario de las teorizaciones del posmodernismo. Para ser precisos, se trata de un pensamiento analítico interesado en conocer realidades y no en transformarlas», por tal motivo, «preferimos el pensamiento programático con fines amantes de los cambios» (Ibídem).

Si bien Acha no es afín a las teorizaciones postmodernistas, sí entiende los cambios que los postmodernismos ofrecieron dentro de los lenguajes artísticos, especialmente los propuestos por los no-objetualismos y la disolución del objeto de arte, el arte conceptual, etc. Es esta una línea de trabajo transitada por Acha desde mediados de los sesenta hasta comienzos de los ochenta y constituía una alternativa interesante para la elaboración de un discurso artístico propiamente latinoamericano. Conocemos el empuje que el crítico dio a los no-objetualismos dentro de una escena artística bastante conservadora como la limeña. Incluso años después, en 1981, alentaría en el citado evento en Medellín exposiciones y conferencias sobre el arte no-objetual y en el arte urbano; pero a medida que avanza la década parece dejar de interesarle este tipo de lenguajes.

Llama la atención el grado de decepción que Acha vive en los noventa por unos lenguajes que él mismo defendió con cierta vehemencia unos años atrás. En su libro *Las culturas estéticas de América Latina* (1993) nuestro autor hace un recorrido por la historia reciente de las artes de la región desde su

postura teórica. En este recorrido se interna en algunas apreciaciones sobre las distintas manifestaciones no-objetualistas que recorrieron la región, desde lo que ocurrió en Perú, Chile, Brasil y México, pasando por Caracas y las expresiones del colectivo El Techo de la Ballena, por Buenos Aires con el Instituto Di Tella, para concluir con la famosa acción realizada en Rosario «Tucumán Arde». Aunque todas ellas tienen relevancia dentro de la historiografía del arte de la región, para el autor no se supieron aprovechar las posibilidades creativas que ofrecía la desmaterialización del arte y la impronta conceptual que podía significar, reduciéndose a veces a epígono de las producciones foráneas o no pudiendo trascender el plano político, entre otras limitaciones que el crítico considera al respecto. Lo cierto es que sentencia: «a nuestro juicio, ningún país latinoamericano ha podido, hasta ahora, asimilar la desmitificación de las artes y aceptar la realidad concreta de éstas: ser medios de dominación, en la práctica» (1993: 165-166). De esta manera, «los no-objetualismos de los sesenta sirvieron de muy poco para desmitificar el arte. Todavía hoy seguimos sobrevalorando a los objetos y mitificando al artista» (171).

El pensamiento de Acha, las conclusiones que maneja e incluso el tono presente en su escritura de estos años contrasta con esa acción pionera que ejecutaba en las artes latinoamericanas a comienzos de los setenta. El capítulo cinco del mencionado libro lo titula «De la modernidad a la postmodernidad. 1970 -1990», y en él comienza señalando el abatimiento que siente por la caída del Muro de Berlín, un «fracaso de las prácticas únicamente» (1993: 173). Aquí no solo expone abiertamente la frustración de sus ideales de izquierda ante este revés de la historia —una de las pocas veces que lo encontramos tan directo y expresivo en este sentido—, sino que, además, asociará los no-objetualismos, en otrora muy defendidos por él, con los postmodernismos y, así, con la postmodernidad y la crisis de los relatos históricos que, entre otros aspectos, esta corriente propone. De esta manera, «tales años también terminaron en cambios estéticos, siendo el más notorio el posmodernismo. Da lo mismo si se le toma como el ocaso de la modernidad o como una versión crítica de la misma. Para muchos estudiosos los no-objetualismos son los posmodernismos de las artes plásticas (...) [y] sucede

que el mismo posmodernismo trajo consigo la justificación de tal quietud, al postular que ya dejaron de ser necesarios los cambios y que todo vale, incluyendo las repeticiones» (Ibídem).

Consideramos que la frustración por los hechos ocurridos a finales del pasado siglo realmente afectó las bases estructurales sobre las que se construyó su pensamiento e hicieron que nuestro autor se encontrara ante la necesidad de empezar una revisión histórica de las artes y las sensibilidades estéticas de la región. Esta acción nos lleva a un Juan Acha decepcionado⁸⁹, que además cae en severas contradicciones con su quehacer y visión sobre las prácticas artísticas que él mismo defendía no hace mucho tiempo atrás. Si en los años setenta y principios de los ochenta el arte latinoamericano había conseguido realizar una producción interesante debido a que tuvo que replegarse a su realidad para hacer obras de acuerdo con lo que sus necesidades inmediatas demandaban, éstas ya no tienen la valía que representaron para el autor. «Ahora bien, si miramos nuestra actual situación, hemos de convenir que nuestras artes plásticas no han generado, durante los setenta y ochenta, obras valiosas por responder a escondidas necesidades de su comunidad artística ni valiosas por satisfacer exigentes expectativas nacionales o internacionales» (1993: 175). En fin, el problema para el autor es que no se siguieron sus propuestas, debido a que sigue faltando «la complementariedad de las prácticas con las teorías», algo que se hacía necesario a partir de los setenta cuando el artista ya no podría valerse sólo del talento y requería de un conocimiento de la realidad capaz de ayudarlo a hacer una producción que consiguiese redefinir el arte: «ni eran conocidas nuestras realidades concretas ni nuestros artistas supieron enfrentar los problemas reales de redefinir el arte. A lo único que atinaron fue a tomar la obra como instrumento político o social [...] siguieron con las mismas ideas anticuadas de

⁸⁹ Carlos Rangel, al hacer un recorrido por la historia de América Latina desde 1942 a 1975 (año en que escribe), enuncia una realidad que, con una intención en las antípodas del pensamiento de Acha, pues Rangel es un escritor reaccionario, nos remite a esa decepción que el peruano-mexicano transmite en su texto: «Si nos proponemos a calificar esos casi cinco siglos de la forma más sucinta [...] lo más certero, veraz y general que se pueda decir sobre Latinoamérica es que *hasta hoy ha sido un fracaso*. Esta afirmación puede parecer escandalosa, pero es una verdad que los latinoamericanos llevamos prendida en la conciencia, que callamos usualmente por dolorosa, pero que traspasa y sale a la luz cada vez que tenemos momentos de sinceridad. Es decir que somos los mismos latinoamericanos quienes calificamos nuestra historia como una frustración» (2007: 39).

artistas y con medias tintas subvertían los conceptos fundamentales del arte» (*Ibídem*).

Obviamente Acha continúa su recorrido por las artes visuales de los años setenta y ochenta, donde no puede evitar revisar el trabajo que los artistas de la región siguen haciendo con discursos no-objetualistas. Muchos de los nombres han cambiado, las motivaciones de la década precedente no son las mismas y hay expresiones interesantes que por estos años arropan la producción artística tanto en la práctica y en la teoría de la región. En páginas previas ya hemos estudiado cómo se dio este repunte en la década de 1970, la posición de nuestro autor en ella y cómo fue replegándose en los años siguientes, pero la sensación que Acha tiene al respecto y que se materializa en la escritura de este texto, tal y como podemos suponer, es consecuente con su sentir: cierta desazón acompaña el relato de la reciente historiografía de las artes visuales de la región, en una época en la que su propia labor como crítico, teórico y pedagogo fue muy relevante.

Nos resulta curioso, pero la respuesta de Acha ante todo lo que ocurre en las artes en ese momento puede tener su solución en una vuelta a la pintura. Acha lanza esta posibilidad y se ampara en la tradición que, como discurso, ha tenido un lenguaje artístico que nunca ha dejado de importar en el subcontinente, que cuenta con un público cautivo, consigue altos precios en los mercados internacionales, etc. Sin olvidar que las únicas aportaciones latinoamericanas en las artes están estrechamente relacionadas, para el autor, con este discurso visual: desde el muralismo a la obra de maestros como Torres-García, Tamayo, Lam, Matta, etc. (1993: 216).

En plena euforia de la postmodernidad, el autor no se interesará por esta vía de creación y pensamiento visual para la región. E incluso, los sucesos que ocurren a su alrededor que desplazan los cimientos sobre los que se ha formado su pensamiento, provocan que el autor revise la historia de las artes visuales de América Latina y, con ello, su participación, con cierto desánimo y cargado de contradicciones y fuertes críticas. A medida que avanza la década parece dejar de interesarle este tipo de lenguajes, insinuando una vuelta a la

pintura como expresión latinoamericana válida para lograr esa transformación de la realidad por medio del arte. Aunque no olvidemos que también se decanta por la estética y el estudio de la sensibilidad y aquí se dan otros aspectos interesantes que hacen que no todo su trabajo se vea tan desplazado.

Pero si seguimos en el terreno de las artes visuales, para esa época nuestro autor se encuentra ante otro cambio generacional y epistemológico en el cual ya no parece querer participar. Por tal motivo, se concentrará en la producción textual de obras con un claro contenido pedagógico. Durante los noventa Acha vuelve a publicar varios libros, algunos se editan incluso después de su muerte. En la mayoría de ellos hay una preocupación por sistematizar su pensamiento sobre el fenómeno sociocultural del arte para hacerlo asequible a los jóvenes en formación.

Fabiana Serviddio (2012: 68) centra justamente en el área pedagógica el aporte de nuestro autor en el arte: «las contribuciones de Acha fueron en su mayoría conspicuas en el área educativa: sus estudios sociológicos sobre el campo artístico, lograron establecer una base teórica de donde partir para comprender la dinámica del arte en toda la extensión de sus procesos de “producción, distribución y consumo” y en conexión con otras prácticas estéticas. Constituyendo hasta hace poco material bibliográfico básico para los estudiantes de práctica y teoría del arte en muchas universidades de América Latina». Y es que, aunque se mantuvo activo tanto en la producción teórica y crítica, era consciente de la necesidad de avanzar desde la educación para propiciar cambios en la región; de ahí que la actividad pedagógica sea muy importante en su obra y, sin duda, constituya una vertiente clave de su legado. Sus libros fueron producidos con la finalidad de organizar un pensamiento particular sobre las prácticas artísticas —el suyo— en un momento en que se carecía de esta articulación y de un material teórico producido desde América Latina que se hiciese cargo de sus particularidades y retos. Por ello también han servido como herramientas educativas de las nuevas generaciones interesadas profesionalmente en las artes de la región.

El año en que muere Acha, 1995, Gerardo Mosquera edita en inglés y

con el apoyo del INIVA *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin American*. Con esta publicación ya se instaura un grupo generacional nuevo, que viene trabajando desde los ochenta en la revisión y producción crítica del arte del subcontinente latinoamericano y que ahora tiene los espacios críticos y teóricos necesarios para ejercer su «poder» como instancia del conocimiento dentro del arte. En tanto que publicación, se reconoce como consecuencia de procesos anteriores, pero reclama su posición dentro de la formulación del pensamiento artístico regional: «The authors included in this book are products of this process, by they reposition it in accordance with the demands of a new period and within the framework of a critique of modernity and of the end of a tragic utopia» (MOSQUERA, 1995: 10).

Si comparamos ambos sucesos, tenemos que la noción de progreso, la utopía transformadora del arte que propone nuestro autor contrasta fuertemente con el nuevo pensamiento que se instaura en el mundo del arte latinoamericano. Aunque Acha ha abanderado la producción teórica sobre el arte de la región en los sesenta y setenta y muchos de los autores de esa época produjeron obras bajo su llamamiento, como el mismo Mosquera refiere al comienzo de este libro, ahora es otro tiempo y, en él, las nuevas voces críticas nacidas al calor de su época serán las que reestructuren y delineen novedosas vías de pensamiento y acción para las artes visuales de cara al controvertido fin del milenio.

A finales del milenio ya nada es como solía ser. Las estructuras sociales y culturales se mueven a pasos acelerados y da la impresión de que un profesional tan tendente al tránsito, a la mutación, como lo fue Juan Acha, decide permanecer en el espacio intelectual que ha creado, a pesar de las contradicciones y decepciones que lleve aparejadas su decisión. El planeta se ha tornado más conectado como resultado de la invasión tecnológica, la información y las personas se desplazan más rápido. Las categorías de conocimiento ya no se comprenden por los pares dialécticos y sus síntesis como lo hiciera en la modernidad (ESCOBAR, 2001: 23). También el territorio se vuelve más movedizo por efecto de la movilización humana, por la desterritorialización que atraviesan las identidades, las personas y por efecto

de la globalización y la incidencia de estas nuevas subjetividades en la producción artística. Está claro que el suelo sobre el cual nuestro autor formuló su pensamiento, dialécticamente, territorialmente, etc., atraviesa por una serie de cambios que se tornan negativos para él, que parece ya no querer ni desear asumir. Acha decide mantener sus ideales. Tampoco tiene porque cambiarlos, él siempre se ha desplazado por terreno movedizo. ¿Para qué colocarse ahora sobre suelo firme?

Conclusiones

La obra crítica y teórica de Juan Acha ha sido una de las más amplias y complejas de la órbita latinoamericana, si se consideran sus diversos aportes en sus casi cuarenta años de carrera dentro del arte. Un legado crítico y teórico plasmado en sus publicaciones, pero también presente en su actividad profesional como docente en distintas etapas de su vida, nos sirvieron para estudiar diferentes procesos y situaciones reflejados en sus enfoques y obras, pero donde también trascendería su labor de crítico, convirtiéndose en mentor y apoyo de las nuevas juventudes.

Su función dentro de la modernización de los discursos artísticos y las prácticas críticas en su Perú natal sería el preámbulo del trabajo que realizaría en el arte latinoamericano. El estudio de lo que hemos denominado «la etapa peruana» deja traslucir una serie de elementos sobre Acha, que van desde el protagonismo que tuvo en la modernización del arte peruano, su significativa función de «mentor» y apoyo a los jóvenes creadores que experimentaban con los nuevos lenguajes artísticos, su radicalidad, hasta su empeño y cierta persistencia intelectual que, aunque le acarrease más de una polémica, nos hicieron comprender al profesional abnegado ante la meta que se “autoimpuso” y que trató siempre de llevar a cabo, primero en Perú y, posteriormente, con un enfoque hacia el arte del subcontinente latinoamericano. También descubrimos a partir del acercamiento a su biografía de estos años a un

profesional preocupado por las manifestaciones más punteras de las artes internacionales y locales, a un individuo atento a los cambios sociales que el mundo le impone y, ante los cuales, muestra su preocupación por entenderlos y adecuarse a ellos. Lo vivido por nuestro autor a partir de 1968 significó un giro drástico en la manera en la que él entendía el mundo del arte y su lugar dentro de él. Giro que lo llevaría a preocuparse por su función teórica, lo que se vería acentuado al trasladarse a México definitivamente, a comienzos de la década siguiente.

A partir de su mudanza, empieza el desarrollo de la parte de su trabajo que es motivo central de nuestra investigación: su propuesta teórico-crítica sobre el arte latinoamericano. Fue en su «etapa mexicana» en donde se amplió su interés por la modernización y estudio del arte de la región latinoamericana. Sin duda alguna, el interés de Acha por las manifestaciones artístico-visuales de América Latina fue un aporte en sí mismo, que se materializó no sólo en su acción dentro del circuito artístico de la región y su asidua participación en coloquios, congresos y debates en una época fundacional en la construcción teórico-crítica de lo que actualmente conocemos como arte latinoamericano, sino que también fue acompañada por una amplia producción editorial que nos brinda una visión completa de los diversos aspectos que implican las artes — producción, distribución, consumo— desde la realidad misma de América Latina y su particular diversidad identitaria manifiesta en su sensibilidad estética y en su producción artístico-visual. Una de las motivaciones que ha seguido nuestra investigación ha sido justamente el indagar por qué, a pesar del interés y lo completo de su obra sobre las artes visuales y de ser un autor conocido y familiar dentro del arte de esa parte del mundo, todavía no se había generado un estudio completo de los aportes principales de este teórico, crítico, pedagogo, gestor, museógrafo, en fin, un actor importante dentro de la reciente historia del arte latinoamericano.

Entendemos que la falta de estudio no es falta de interés, como lo demuestran una serie de investigaciones que se han realizado sobre aspectos puntuales de su legado, como la que hace la reciente historiografía del arte peruano, que lo ha ido rescatando al interesarse por su participación en las

manifestaciones de los años sesenta —desde Alfonso Castrillón, Gustavo Buntinx hasta una generación más joven como la de Emilio Tarazona, Miguel López, etc.—; también destaca el trabajo de Fabianna Serviddio (2012), quien ha revisado la crítica latinoamericana de los años setenta y ha dedicado un capítulo de su investigación a nuestro autor. Resulta un hecho visible que nuevas generaciones de investigadores latinoamericanos están revisando la reciente historia de las artes de sus países —como en el caso de Perú— o desde una visión regional. Como hemos dicho, de una u otra manera está presente la obra y figura de Juan Acha, pero sin atender a un estudio de conjunto de sus distintas propuestas de forma individual y con el arte latinoamericano de hilo conductor. Volviendo a nuestro trabajo, existen una serie de motivaciones que, entendemos, pueden conformar las causas de esta carencia que nuestro proyecto ha querido satisfacer. Una primera es su amplia producción textual, conformada por una gran cantidad de libros y artículos, con un grado medio de acceso, debido a que son editados en México y algunos ya están descatalogados, aunque Mahia Biblos, viuda del autor, está haciendo desde hace unos años un enorme esfuerzo en reeditarlos, lo que sin duda significa que se reactiva el acceso a su producción textual y, con ello, a su propuesta. Otro de los inconvenientes que el mismo Acha trató de solventar antes de su muerte es la extensión de muchos de sus monografías, en especial de las dedicadas al sistema de producción, la distribución y el consumo, que son textos centrales en su propuesta sobre la producción artístico-visual de América Latina. Pero debido a la extensión y la reiteración presente en muchos en ellos, y a pesar del empeño de Acha por el orden “científico” y la didáctica a la hora de formular sus propuestas, su lectura es difícil, pues lo enrevesada de su prosa hace que, en ocasiones, sus mismos aportes resulten contradictorios por lo complejo de su estilo. Pero, sin duda, una de las causas que pueden alejar el interés por la obra de Juan Acha es la metodología marxista presente en ella y protagonista en la mayoría de sus publicaciones. Los diversos cambios epistemológicos han incidido sobre la metodología y, ciertamente, son otros los enfoques que se utilizan para estudiar las manifestaciones artísticas y culturales en nuestros días, por lo que el marxismo es visto como una ideología y metodología anacrónica. Son cambios que han necesitado de un tiempo para su adaptación y ejecución dentro del medio artístico latinoamericano, que

también han servido, por otro lado, para adoptar la distancia oportuna con respecto a la obra de Juan Acha; así, podemos ubicar sus aportes en el espacio adecuado dentro del desarrollo e historia de la crítica y la teoría del arte de Latinoamérica.

El uso del marxismo en la obra de Acha, tal y como hemos visto, no fue dogmático, sino que compartió espacio con otras disciplinas, con el fin de conseguir el instrumento de análisis idóneo para el estudio de unas expresiones artístico-visuales de un amplio y muy particular territorio como lo es América Latina. Corresponde asimismo a una época, a un tipo de acción del intelectual latinoamericano, en su caso, como en el de otros, de un latinoamericanista, que veía la transformación de la sociedad como una comprensión de su esencia, de sus diferencias, de su realidad, una realidad que se instituía como latinoamericana, así como latinoamericanistas eran las preocupaciones que lo motivaban. Acha fue un autor de izquierdas, muy afín a los postulados marxistas pero, sin embargo, hemos comprobado cómo en su poética aparecen elementos de distintas disciplinas, enfoques y áreas de conocimiento, por lo cual, si bien no es incorrecto calificarlo de marxista, es impreciso incluirlo dentro de la taxonomía de marxista dogmático, porque, en cuanto a su obra, su propuesta es más bien ecléctica y bebe de distintas influencias.

Acha se mantuvo fiel a su pensamiento hasta el final de sus días y puede que aquí radique una de las razones por las que su obra e influencia fue perdiendo vigencia dentro del arte de la región, incluso antes de su muerte, a pesar de seguir activo. Si bien el autor estuvo siempre abierto a la búsqueda, al cambio y «transitó» por diversas mutaciones profesionales a lo largo de su vida, al final de ella no hizo el «tránsito» a las propuestas de una postmodernidad que atisbaba el fin de la Historia, la simulación como bandera, la re-apropiación como finalidad. El pensamiento y la acción de Acha fueron radicales y renovadores, abiertos al cambio e hijos de su época, una época más moderna que postmoderna, por lo que estas corrientes de pensamiento que nos acompañaron al finalizar el siglo xx no fueron asumidas por él con el beneplácito y la normalidad con que sí lo hiciesen otros autores por esos años.

Pero es lógico, Acha creía en la transformación social por medio del arte, la educación estética y artística del individuo, con ellas se conseguiría la mejora colectiva necesaria para lograr la social en una región muy golpeada por la pobreza, la desigualdad y el subdesarrollo. Por este motivo, la decepción del ser ante el mundo que, a grandes rasgos, glorifica la posmodernidad, la sensación del todo vale, pero para nada, no es acorde con la visión progresista que subyace en su trabajo. Juan Acha fue uno de los últimos utópicos del arte latinoamericano y su obra es el reflejo de una época y de unas ideas en las cuales estos ideales estaban vigentes. De ahí la amargura que se trasluce en algunos de sus últimos textos: el mundo ha cambiado y para peor, parece ser la sensación que acompañó al teórico en los últimos años de su existencia, a pesar de que siguió trabajando incansablemente.

Decimos que fue de los últimos porque, si bien Damián Bayón, otro de sus colegas, murió el mismo año que él, Acha se mantuvo muy activo en la enseñanza y en la publicación de libros en los que seguía defendiendo sus posturas y mostrándose tan combativo como en sus inicios. El manifestarse contrario a la afición hacia la postmodernidad que siguieron muchos de sus colegas le restaría presencia dentro de los debates que se hacían alrededor de ella. La ruptura epistemológica que propuso la postmodernidad alcanzó las diversas esferas del pensamiento y ocupó los debates centrales de la cultura y la producción visual latinoamericana. Y en este sentido, Acha tampoco se dejó seducir por los análisis generalistas que proponían los Estudios Culturales y, aunque también estudiaría la estética y la sensibilidad latinoamericana, buscaba que sus observaciones girasen en torno a la especificidad de lo artístico-visual, sin sucumbir al estudio de otros lenguajes artísticos y prácticas culturales.

Las nuevas conceptualizaciones y enfoques con que la postmodernidad buscaba entender los cambios que acaecían en el mundo ofrecen una perspectiva novedosa. Si el marxismo y, en general, las propuestas modernas de conocimiento del mundo se organizaban en pares dialécticos y sus síntesis que constituían una visión totalizadora de la realidad, a partir del cambio de paradigma estas taxonomías dejan de tener tan marcadas sus definiciones. El

afuera/dentro que siempre había motivado las discusiones sobre la identidad del latinoamericano, organizándose desde el territorio, dejan de tener sentido. Diversos hechos desplazaban el objeto de estudio —individuo, arte, etc— fuera del territorio que le era propicio a Acha y que dotaban de sentido su producción crítica y teórica, América Latina —e incluso la noción de Tercer Mundo—. Latinoamérica ya no se limita por sus fronteras físicas, sino por otras más simbólicas que los latinoamericanos llevan consigo por medio de la tan discutida identidad, nacional y regional: un equipaje imprescindible en la gran movilidad humana que caracteriza nuestro tiempo. Así, las fronteras se hacen más flexibles y la desterritorialización de la producción cultural, práctica y teórica, se torna en realidad y en categoría de estudio. Nuestro autor es un latinoamericanista inserto en el territorio simbólico que marca la realidad latinoamericana, por lo que el afuera, en el sentido que lo ve la desterritorialización, no tiene cabida en su pensamiento. Aunque su visión sobre lo latinoamericano como una cultura subalterna no es por ello menos válida, debido al empuje que da al empoderamiento y valoración de lo latinoamericano como categoría de ser y de pensamiento, constituyen así, aportes de Acha que dotan de interés y de actualidad algunas de sus propuestas.

Pero Acha es un latinoamericanista con apego al territorio, una cartografía que dota de sentido su empresa, uno de cuyos objetivos es la conformación de un pensamiento artístico propio, realizado desde el propio territorio. No queremos que se piense que Juan Acha no llegó a entender estos diferentes parámetros del pensamiento postmoderno: los conocía y entendía perfectamente, pero no iban con él, no se identificaba con esas posturas. Vimos cómo dio muestras de su conocimiento al respecto y, aunque no aborda el tema de las fronteras, él fue un inmigrante, aunque está claro que las categorías que se movían en su época para describir esta condición eran diferentes y, en el caso de México, no sólo lo hizo su hogar, sino que además fue un hogar en América Latina.

Acha es un teórico y un crítico consecuente con sus propias propuestas, pero uno de los valores principales que nosotros encontramos en su obra, más allá de las obras mismas, es la conciencia que tuvo para entender que su misma propuesta sólo era parte de la construcción teórica y crítica que va formando y conformando lo que es y será el arte latinoamericano. Sorprende que, aunque radical y vehemente, con un pensamiento más cercano a las visiones totalizadoras de la realidad, el autor poseía la certeza plena de que cumplía con su trabajo, pero que su trabajo era una parte, no un fin en sí mismo. Por tal motivo, alentó a seguir produciendo y construyendo un pensamiento teórico sobre el arte de esta parte del mundo.

Desde el punto de vista teórico, el aporte de Juan Acha nos resulta de una gran generosidad, no sólo por el esfuerzo que realiza en la elaboración de tan compleja y completa obra en términos intelectuales, sino además porque no fue taxativo en este aspecto y no deseaba que la teoría se agotase en él, sino que, por el contrario, siga reelaborándose y adaptándose a las circunstancias cambiantes de la realidad social latinoamericana y, con ella, de la artística. Por tal motivo, la realización de sus «llamamientos» constantes a que los profesionales implicados participen y creen muchas más propuestas teóricas es muy importante y nos habla de su visión sobre el trabajo y el futuro del mismo. Para Acha la carencia que se tenía de teoría en el arte latinoamericano sólo podía subsanarse con la generación de preceptos teóricos, todo un conjunto de pensamiento intelectual para su constitución.

Además del valor de sus propuestas, fue un autor que contribuyó, con su visión sobre el estado de la cuestión artística y estética, a vislumbrar otras posibilidades para el arte regional. Su trabajo, su insistencia, su constancia deben ser entendidas dentro de esa búsqueda que siempre mantuvo para cubrir las necesidades que el arte latinoamericano tenía desde su punto de vista, y que deseaba solventar con su trabajo, así como encaminar las necesidades artísticas. Pero también es importante el esfuerzo que hay en su legado por la educación de los diversos aspectos de las expresiones artístico-visuales de unas jóvenes generaciones que deben estar formadas en ese aspecto. Su relación con esas nuevas generaciones fue una de las constantes

en su carrera, ya fuera como mentor de jóvenes artistas, como profesor y maestro, pero también por medio de esa gran producción editorial que sigue formando parte de los planes de estudios especializados y que, ahora, con las reediciones que se han hecho de algunos de sus libros, activan su alcance y su contemporaneidad por medio de la lectura actual que hagan los nuevos lectores.

¿Cómo deben ser entendidos sus aportes y dónde los ubicamos? Consideramos que hay aportes en la obra que Juan Acha desarrolla sobre la producción artístico-visual latinoamericana que son relevantes, no han perdido vigencia y, sin duda, forman parte de un valioso legado, en especial porque la conciencia que el mismo teórico tuvo de no cerrar el ciclo con su trabajo nos brinda la posibilidad de actualizar algunos de ellos. Nos referimos en especial a su visión sobre la subjetividad estética, su relación y el desarrollo de ésta directamente vinculado al de la realidad latinoamericana. Lo que contiene esta propuesta, tanto teórica como simbólicamente, parte de la necesidad misma de asumirse como latinoamericanos sin complejos para la formulación de un pensamiento y unas obras que logren ayudar a la colectividad a enfrentar la invasión tecnológica —pero también política, económica y social— a la que se ve sometida. Como dijimos, aparte de la carga utópica patente en un discurso centrado en la producción artístico-visual, una producción también económica y que puede ser usada por el sistema, su valor reside en que él lo hace con su obra y lo hace por medio del llamamiento constante y de su trabajo mismo. Y no lo promueve de la nada, tampoco desea una ruptura total con Occidente y el pensamiento “hegemónico”. Acha fue combativo y radical pero sabía que el conocimiento sobre el arte tenía que venir de las fuentes mismas de donde esta manifestación provenía, la cultura occidental; por tal motivo es lícito —y recomendable— el uso de este pensamiento para la elaboración del propio: adaptación del mismo, eclecticismo y diversidad para un territorio plural y unas manifestaciones diversas; ya llegará el momento en que tendremos un pensamiento propio, nos ha dicho Acha.

En este sentido, Acha sospecha de la academia estadounidense y en general de sus instituciones, por lo que resulta lógico que le generen aversión

las propuestas que surgen desde allí. Está claro que en ello participa su posición ideológica, pero nos llama la atención que no dude en utilizar el instrumental occidental que se produce en Europa. En este sentido prevalece su visión política, muy latinoamericana en sí, marcada por el “antiamericanismo”.

La pregunta ahora a responder sería: ¿ha llegado ya este pensamiento? Sin duda, alguna hay aspectos que se han aclarado y convenido, otros que siguen sobre la mesa y forman parte de la problemática sobre el arte latinoamericano. Consideramos que el trabajo de Juan Acha ha sido relevante en la formación y formulación de problemas y soluciones para las artes visuales de América Latina. Aunque no esté del todo presente su nombre, ni se enumeren sus propuestas, el aporte de este crítico y teórico ha sido clave para el arte latinoamericano, para su modernización y la formación de un pensamiento visual independiente y propio que, no exento de contradicciones, en la actualidad asumimos y convenimos, conscientes de su problemática, de sus necesidades, alcances y posibilidades. Y en parte de esta asunción descansan las aportaciones teóricas de Acha y, por supuesto, de otros latinoamericanos y latinoamericanistas que como él organizaron un pensamiento sobre el arte y la cultura de ese subcontinente. En las propuestas teóricas de nuestro autor reposan para nosotros el valor y los aportes más importantes de su legado en torno al arte latinoamericano. Si bien su obra crítica es muy interesante, variada y más fácil de analizar como vehículo de poder de la influencia de este autor en su tiempo, son sus ensayos y libros de contenido teórico los que introducen puntos de vistas y estudian aspectos de las artes que no se habían estudiado hasta ese momento. La inclusión de las artesanías y los diseños, la preocupación por la sensibilidad, la distribución y el consumo de arte en América Latina, entre otros aspectos, constituyen elementos imprescindibles que nos sirven ahora para abordar la consolidación histórica de lo que hoy hemos convenido en llamar arte latinoamericano. Incluso su apoyo y revisión de los no-objetualismos o de la cultura popular urbana, aunque no concluye ni continua la revisión de estas temáticas, son muestras de su concepción de la diversidad del arte y de los cambios que se estaban gestando y de los que él y su trabajo eran testigos e

instrumentos para su comprensión. Ahora, cuando los otros latinoamericanismos se generan, ante nuevas sinergias sociales dentro y fuera de la región, la visión de las expresiones artísticas y, en general, de la cultura visual que propone Acha resultan de gran interés y nos dan pistas sobre cómo se ha desarrollado nuestro pensamiento latinoamericano sobre el arte.

A pesar de las contradicciones a las que no escaparon sus preceptos, estudiar la figura y obra de Juan Acha es adentrarse en el desarrollo de uno de los períodos más interesantes de las artes de América Latina, en el que la necesidad de cambios y de rupturas hizo que nuevas voces tomaran el relevo en un territorio como el artístico, que todavía no se había profesionalizado, donde se seguía una tradición que se deseaba cambiar, donde la región, como periférica y dependiente, empieza a despertar y ha de ganar autonomía, donde sus intelectuales se posicionan para generar un pensamiento propio que atienda a unos artistas que buscan crear obras acordes con los tiempos, con su entorno. Desde sus inicios a finales de la década de 1950 hasta su muerte en 1995, el trabajo de este autor recorre años de grandes ilusiones, así como de grandes dificultades y decepciones; por eso, además de estudiar sus obras, acercarse a su biografía ha significado colocarlo dentro de su contexto inmediato y entender sus motivaciones más fecundas y posiciones más radicales ante los diferentes hechos que atravesaron los últimos cincuenta años del pasado siglo.

Anexos

Índice de anexos

Anexo 1: «Hoja de vida de Juan Acha», facilitada por Proyecto J. Acha.....	460
Anexo 2: Fragmento de la entrevista al Mtro. Jorge Alberto Manrique.....	463
Anexo 3: Catálogo de la exposición «Persistencia de lo efímero. Orígenes del no-objetualismo peruano: ambientaciones/happenings/arte conceptual (1965-1975)».....	465

Anexo 1:

«Hoja de vida de Juan Acha», facilitada por Proyecto J. Acha.

JUAN ACHA

Nacido en Sullana el 16 de diciembre 1916.

De 1924 a 1928 asiste al colegio Salesiano y luego al Colegio Nacional San Miguel de Piura de 1929 a 1933.

Con la idea de convertirse en un físico viaja a Santiago de Chile. Luego de un año de estadía en Santiago decide viajar a Alemania. Fue admitido en 1936 en el Technischen Hochschule de Munich para estudiar química, una profesión que consideró con mejor futuro para el Perú.

En 1937 continua estudiando química en la Universidad de Munich. Finalizó sus estudios de ingeniero químico en 1941. Inmediatamente después inició un programa de doctorado en el programa de química de alimentos, estudios que no llegó a finalizar.

Durante su estadía en Munich, en sus ratos libres estudia historia del arte y visita los museos europeos.

Regresa al Perú en 1942 vía Nueva York producto de un intercambio diplomático.

En 1943 estuvo a cargo del laboratorio de Mina Sol de Oro de la provincia de Nazca (Perú). Seguidamente fue promovido como jefe de la planta de extracción.

Entre 1945 y 1946 trabajó como gerente de la planta de levadura de la empresa Lavadura Arriba en Lima, Perú.

En 1947 inició su trabajo en la planta de levadura de la Fleishman Peruana Inc. Luego de unos meses de capacitación fue enviado a Bogotá (Colombia) y Guayaquil (Ecuador) como asistente de planta. En Bogotá fue ascendido a Gerente de Planta donde permaneció hasta 1950. En setiembre 1950 fue transferido a Lima donde trabajó hasta 1968 como Gerente de Planta de Levadura para la Fleishman Peruana Inc.

En Lima renovó su interés por el arte. Es en este momento que decide estudiar historia del arte por su cuenta propia desde 1953 hasta 1957. Desde ese entonces empieza un proceso de documentación e instalación de una biblioteca propia sobre el tema. En 1957 viaja durante cinco meses y visita los museos más importantes de Estados Unidos y Europa. A su regreso toma consciencia de la imposibilidad de continuar estudiando historia del arte en un medio carente de museos como el Perú, por lo que dedica todos sus esfuerzos para enfocarse en el arte peruano.

En 1958 empieza a publicar artículos en diario El Comercio. Desde 1961 empieza su producción como crítico de arte en la revista Cultura Peruana y el diario El Comercio. En 1961 escribe un libro sobre arte peruano para la Pan American Union de Washington.

En 1963 fue comisionado por la asociación internacional de críticos de arte (PERIS) para organizar la sección peruana. En 1964 dicha sección fue aceptada y Juan Acha fue nominado primer presidente. En el mismo año (1964) fue invitado por el gobierno alemán para pasar una estadía en Europa lo cual le permitió asistir a la Documenta III de Kassel y la Bienal de Venecia. En 1967 visita la Bienal de Sao Paulo.

En 1964 se concentra en promover el arte vanguardista en Perú.

Después de 21 años de estar trabajando como gerente de planta de levadura en la Fleishman peruana se retira y viaja por nueve meses en Europa (Paris, Londres y Munich) ocasión donde participó del Congreso Internacional de la Asociación de Criticos de Arte (Bordeaux). Visita la Documenta IV y la Bienal de Venecia (1968).

En 1969 empieza a organizar exhibiciones de arte y apoya a los artistas visuales jóvenes siguiendo con sus actividades de critico de arte en Perú.

Anexo 2:
Fragmento de la entrevista al Mtro. Jorge Alberto
Manrique

**Entrevista Mtro. Jorge Alberto Manrique
(Instituto de Investigaciones Estéticas- UNAM). Miércoles 30 de abril de 2014**

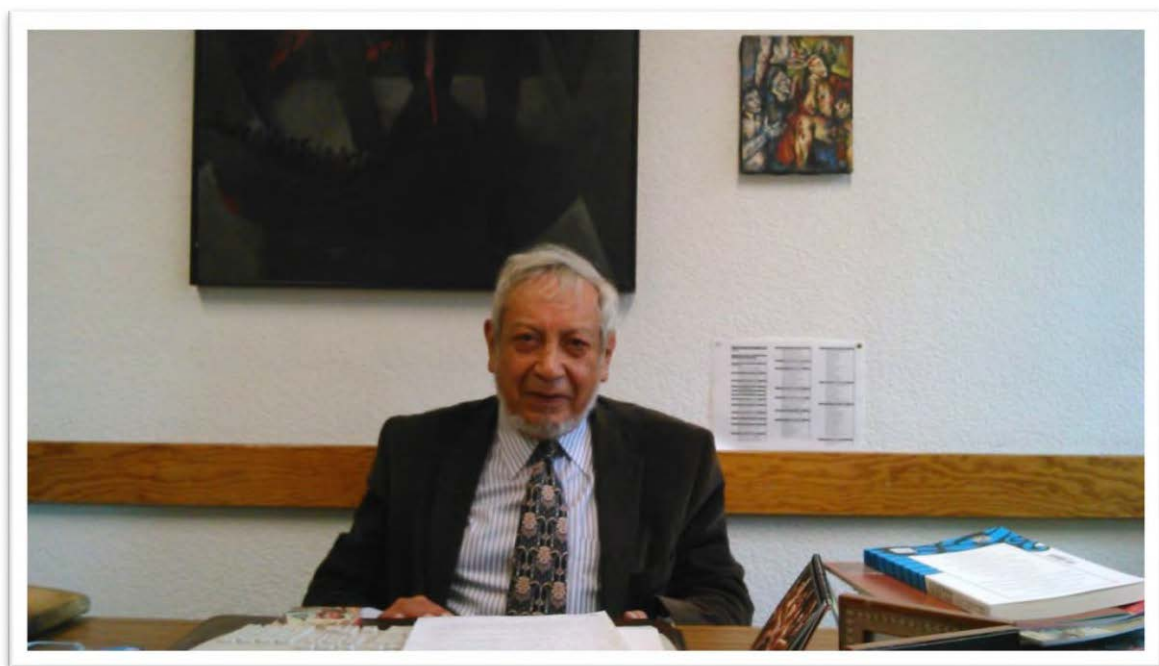
(FRAGMENTO)

Trabajaba en San Carlos cuando lo conocí.

Por esa época, aunque las cosas habían cambiado, no se habían aceptado. Para Juan fue muy importante el apoyo que le dio Gamboa como director del MAM. Gamboa creía en más cosas que la Escuela mexicana, y, en este sentido, coincidió también con una generación que estaba en contra porque había que cambiar la historia, por más admirasen a los muralistas. Por otro lado, Juan era mayor y tenía una carrera alejada del arte....

En los años 60 a pesar de que México era cerrado, México quería abrirse a América Latina, a pesar de que todavía estaba la idea del muralismo. Se hizo un llamado a toda América, por medio de dos premios abiertos a toda la región y los jóvenes mexicanos comenzaron a viajar a América Latina.

Juan conocía el ambiente en Latinoamérica y esto lo ayudó. México era muy cerrado por aquella época, aunque había mucha relación por medio de la pintura. Juan tenía mucha relación con América del sur: Venezuela, Colombia, Brasil, etc. coincidimos mucho durante la época que fui director del Instituto de Investigaciones Estéticas, yo también viajé mucho por ella. En general le interesaba la teoría y el ambiente general de América Latina: era su fuerza. La influencia que tiene [Juan Acha] es muy importante... También fue un nombre importante para la UNAM, para la historia de la misma de la universidad.



Mtro. Jorge Alberto Manrique en su despacho de la UNAM durante la entrevista

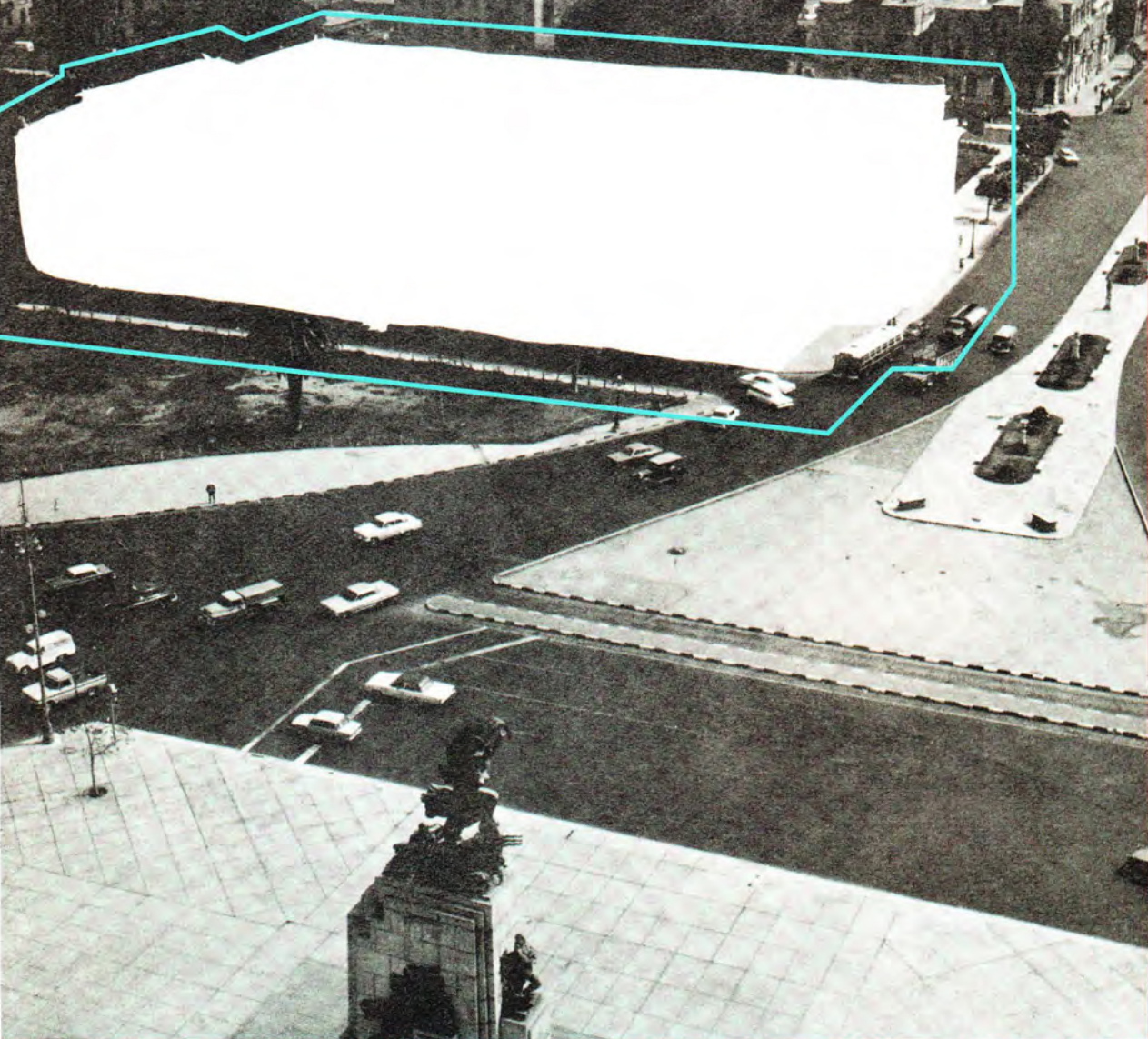
Anexo 3:

Catálogo de la exposición «Persistencia de lo efímero. Orígenes del no-objetualismo peruano: ambientes/happenings/arte conceptual (1965-1975)»

La persistencia de lo efímero

orígenes del no-objetualismo peruano:

ambientaciones · happenings · arte conceptual 1965 - 1975



La persistencia de lo efímero

orígenes del no-objetualismo peruano:
ambientaciones / happenings / arte conceptual
(1965-1975)

*Esta exposición está dedicada
a Juan Acha y Jorge Eielson*

Una etiqueta inscrita a mediados de los años Setenta por Juan Acha fue señalada para dar cuenta de formas desmaterializadas de arte que acentuaban la importancia del *acto estético*, confrontando con ello la supremacía del *objeto estético*. Un *no-objetualismo* que, para el caso peruano, el crítico situaba en su brote germinal a mediados de los Sesenta, teniendo en mente las primeras irrupciones del experimentalismo plástico que transforman la escena local durante aquel detonante momento.

Una apropiación restringida de esta misma categoría nos permite transitar y reconocer, en varias de estas manifestaciones preliminares, los orígenes soterrados para más recientes –y mejor conocidas– experiencias de corte conceptual. Irrupciones que van de la mano con la asimilación de tendencias en aquel momento coetáneas –como el Pop Art, el Op Art o el minimalismo– y que asumen, para los artistas implicados en ellas, un cuestionamiento de los parámetros del arte que mantienen pugna con aquellos otros definidos por la propia realidad.

Así, el surgimiento de las primeras ambientaciones, happenings, obras lumínicas, acciones corporales, intervenciones en el espacio, e incluso el uso de elementos perecibles como papel, fotografías, diagramas y textos; trazan una estela que, aunque no instituyen una escena totalmente vertebrada, exhiben aquí –por primera vez reunidas– rasgos similares de época que apuntan a una puesta en abismo del objeto artístico. Una erosión o señalamiento crítico de sus límites, sus convenciones y del sistema que lo sostiene.

Lo que aquí se exhibe es una reinscripción de esta experiencia –en registros y obras recuperadas– cuya visibilidad ha sido en pocas décadas amenazada tanto por el desinterés de la historia como por la precariedad misma de los soportes estrictamente materiales que les dieron existencia. Una complicidad que hubiera convertido al experimentalismo peruano de esos años en una negación radical y definitiva del objeto, y contra la cual, estos frágiles remanentes advierten ahora su ostensible vitalidad.

Miguel López + Emilio Tarazona
curaduría e investigación

A inicios de noviembre de 1965, tres exposiciones sucesivas aperturan el debate local en torno al uso y pertinencia de géneros como la ambientación y el happening en nuestro país. Así, las muestras que abren colectivamente Mario Acha, Miguel Malatesta y Efraín Montero –bajo el nombre de *Mirruy*– y, de forma individual, Luis Arias Vera y Gloria Gómez-Sánchez, señalan una severa ruptura con los formatos tradicionales de creación plástica hasta entonces establecidos en nuestro medio.

Esta irrupción se desencadena tras un conjunto de acontecimientos que ponen en evidencia una transformación en las artes a nivel mundial, respondiendo también a iniciativas que, de forma particular, venían mostrando disposición a asimilar los nuevos y acaso radicales formatos a sus propios procesos creativos. El resultado sería una escena eruptiva antecedida tanto por los debates en torno a la crisis del arte pictórico –anunciados desde 1960 con la aparición de formas renovadas de abstracción como el Informalismo–, o las polémicas en torno al Pop y Op Art, cuyas rumorosas presencias en la escena internacional encuentran tempranamente ecos en este contexto.

A ello se suma el viraje teórico del crítico Juan Acha tras su visita a los más importantes certámenes europeos (Bienal de Venecia y Documenta de Kassel, en 1964), así como las conferencias del crítico

argentino Jorge Romero Brest, dictadas en Lima en agosto de 1965. Así, este momento será el impulso que consolida presencias decisivas de grupos como Señal (1965-1966) y posteriormente Arte Nuevo (1966-1967), el cual será la cabeza visible de las tendencias de vanguardia de la segunda mitad de los Sesenta.

Un momento en donde se diluye el paradigma trascendente en la obra de arte así como la sobredimensionada presencia del autor: "Hay que acabar con los mitos, principalmente con el culto a la personalidad del artista" afirma Luis Arias Vera en 1966, intentando liberar en la pintura todo rezago de subjetividad. Una imperiosa necesidad de señalar el aquí-y-ahora: atestiguar los indicios del instante vivencial, reelaborando y reivindicando la actitud y no el objeto.

Características que una exhibición como *Papel y más papel* (1969) extrema, al presentar en una ambientación colectiva objetos realizados con papel periódico, disolviendo tanto las autorías como sus resultados, inexorablemente cedidos al tiempo. Una álgida –aun cuando fugaz– apertura a una experimentación capaz de eludir toda posibilidad de circular como producto y que, en adelante, insistentemente se despliega bajo el rostro predominante de una conservadora escena artística que en gran medida le sería indiferente.

1970 sería el año de la súbita reaparición de un conjunto de gestos plásticos radicalmente efímeros, y con ello el surgimiento de las primeras manifestaciones evidentes de arte conceptual en Lima. Durante los primeros meses del año un grupo de jóvenes egresados de la Escuela de Bellas Artes agitan la escena artística. Primero a través de una ambientación colectiva realizada con materiales precarios que el crítico Juan Acha destaca por su carácter de "arte pobre", y luego a través de sendas individuales que cada uno de los artistas exhibe, entre abril y mayo, en la galería Cultura y Libertad.

Un "despertar revolucionario" que nuestro crítico se aventura a escoltar con entusiasmo, pese a la indiferencia lindante del resto de la escena. Los gestos más desafiantes de esta vanguardia serán para Acha el indicio de una "revolución" –finalmente interrumpida– impulsada por la necesidad de establecer posiciones críticas frente a los efectos más nocivos de la sociedad de consumo. A diferencia de Marta Traba, quien denuncia conservadoramente la "entrega" del arte latinoamericano a "otros" intereses, Acha insta más que nunca a activar el arte como un dispositivo de transformación directa de las estructuras de la sociedad.

Pero esta irrupción supone también un giro crítico hacia el sentido material e ideológico de lo "artístico". Ya Ernesto Maguina participa en un concurso enviando una serie de fotocopias que reproducen los mecanismos internos y externos de este tipo de certámenes (reglamentos, convocatoria, invitaciones, fallo del jurado, reseña de los diarios), pero

será la aparición casi simultánea de Mario Acha, Emilio Hernández y Rafael Hastings la que permite un desmontaje agudo y directo del arte, sus espacios, discursos y así también sus sistemas de difusión y circulación.

Hernández "expone" literalmente el espacio galerístico de la sala que lo acoge, mientras Hastings hace lo propio al poner en escena una serie de esquemas sobre las condiciones del desarrollo de la pintura peruana, conjuntamente a una serie de inscripciones que analizan la vida y el entorno inmediato del crítico Juan Acha. Un gesto que logra dejar en suspenso toda opinión para constatar el lugar y los límites del arte así como sus instancias de legitimidad en el sistema cultural. Estrategia similar que Mario Acha utiliza para descomponer el ilusionismo cinematográfico, desintegrando y reduciendo el lenguaje del cine a sus unidades primarias e inscribiendo así una reflexión estática sobre la imagen en movimiento y la visualidad toda.

Otras experiencias intentarán actuar sobre la vida misma haciendo uso de elementos volátiles y perecederos como el papel, acciones o palabras. Aún cuando la presencia de la fotografía será determinante en obras de Acha, Hernández o Teresa Burga, quienes usan de diversa forma el medio como captura de lo instantáneo o registro frío y directo de lo real. Constatación llana que Burga extrema luego en una obra titulada *Autoretrato - Estructura - Informe 9.6.72*, llevando la indagación –en este caso, de sí misma– al plano del análisis objetivo y la estadística.

La desaparición del Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) y la clausura de la galería Cultura y Libertad –sin duda la plataforma de mayor impulso para el experimentalismo de la época–, sumadas al intempestivo alejamiento de Juan Acha del Perú desde 1971 y a la renuncia a la práctica artística en varios de los protagonistas de la vanguardia, entre otras disyuntivas, acaso distinguen la suspensión parcial de aquella efervescencia plástica que alcanzó su cenit en tan pocos años. Expectativas postergadas y transformaciones interrumpidas que, no obstante, se condensan en un signo distinto a través la apertura de los Festivales de Arte Total –como Contacta 71, que será impulsado por Francisco Mariotti y, en su segunda versión de 1972, tendrá la colaboración de Luis Arias Vera y de entidades estatales– haciendo confluír, en adelante y durante algunos decisivos momentos de aquella década, experimentalismo visual con reforma política.

La cohesión que hasta entonces es posible establecer para el derrotero de esta particular escena, queda parcialmente disuelta –para muchos analistas– bajo el signo mayor de la disipación, la ausencia o el receso creativos. No obstante, desde fines de los Sesenta algunos

artistas locales establecen significativas conexiones con la escena internacional del arte experimental –tal es el caso de Jorge Eielson, Rafael Hastings y Yvonne Von Mollendorf–, mientras otros trayectos como el de Teresa Burga, quien ensaya a lo largo de los años Setenta –además de una exposición de un conceptualismo hermético como *4 mensajes* realizada en 1974– una continua producción de propuestas conceptuales sobre papel, a modo de descripción e indicación para su libre y abierta realización material. Un indicio de continuidad, a pesar de la ausencia de publicaciones y soportes institucionales que pudieran contribuir a su difusión.

Pero lo que ha sido señalado como una interrupción, que disocia la escena de la vanguardia de los años Sesenta y Setenta con la que emerge a fines de esta última década y, particularmente, a inicios de los Ochenta, pareciera así revelar puntos de contacto menos visibles y más amplios de los que hasta hoy han sido advertidos. No únicamente anclados en la similitud compartida de estrategias: las cuales desbordan con el acto creativo el espacio materialmente restringido de sus obras. Y acaso este recuento logra abrir puentes distintos a aquellos que han sido por otros discutidos.



Luis Arias Vera

Genio-G-Rama Gigante | 1965 | Objeto | Galería Cultura y Libertad



Gloria Gómez-Sánchez

[La muerte de la pintura] | 1965 | Galería Solisol



Jorge Eielson

Esculturas Subterráneas

Exposición: *Pläne und Projekte als Kunst / Plans and Projects as Art*
Kunsthalle Bern (8 nov – 7 dic, 1969)
Helvetiaplatz 1, CH-3005, Berna.

Exposición: *5 Sculptures Souterraines*
Galerie Ilseana Sonnabend (inauguración: 16 dic. 1969)
12, Rue Mazarine, París -6.

Durante la segunda mitad de los Sesenta, Jorge Eielson realiza un proyecto silencioso en el cual concibe una escultura ideal destinada a ser inhumada en cada ciudad (o lugar) que visita, o con el que establece medular afinidad. Iniciando en abril de 1966, el trabajo reúne 10 objetos utópicos tanto por su encubrimiento deliberado como por su manufactura imposible. Así, las *Esculturas Subterráneas* diseñadas para Roma, Eningen, París, Lima, Amberes, Bangkok, Cerdeña, Nueva York y Tokio (a las cuales se suma otro objeto que Eielson remite sin resultados a la Nasa, proponiendo su destino en la Luna), se inscriben plenamente como obras de arte conceptual.

Aún cuando, con los años, el artista las haría circular como poemas en prosa, su presentación inicial toma la forma de un documento impreso en serigrafía sobre papel Rodoid (hoja fabricada de acetato), suprime en cada texto toda puntuación que establezca ritmos de lectura y le asigna un idioma y color de letra a cada pliego, escogidos en relación al lugar en que la 'escultura' afirma haber sido emplazada. Roma verde, Nueva York amarillo, París rojo, Eningen azul y Lima, previsiblemente gris. Así, un ejemplar del documento era remitido a cada ciudad participante incluida en esta exposición, a fin de ser mostrado y leído en ella individualmente, mientras en la galería parisina los papeles se reúnen como hojas de un solo texto babélico, de colores e idiomas distintos, superpuestos y transparentándose de forma ininteligible. Una lectura desde distintos puntos del planeta, propuesta de manera sincronizada -en tiempo real- con la hora inaugural de la 'exhibición' en París.



Enterramiento de la *Escultura Luminosa* (París, 16 de diciembre 1969)
De la serie *Esculturas Subterráneas*
1966-1969

Mario Acha

Introducción al cinematográfico

Instituto de Arte Contemporáneo
Museo de Arte Italiano

Salvador María Arguedas
Casa de la Cultura
Jr. Ancash 390, Lima

Inaugurada un martes 9 de junio, esta exposición utiliza el medio fotográfico para analizar la condición dinámica de la representación fílmica, descomponiendo fotográficamente el espacio y el tiempo cinematográfico.

Mario Acha, quien en 1965 realiza colectivamente la primera ambientación en Lima, exhibe en las salas del Museo de Arte Italiano un temprano ejemplo de instalación que recrea 'informativa' y 'didácticamente' el lenguaje del cine a partir de secuencias, paneles, representaciones descompuestas de movimiento, acercamientos, simultaneidades, espacios rotos y planos desestructurados. Además de objetos o construcciones donde la percepción se ve alterada por la posición del sujeto, exigiendo la participación directa del espectador.

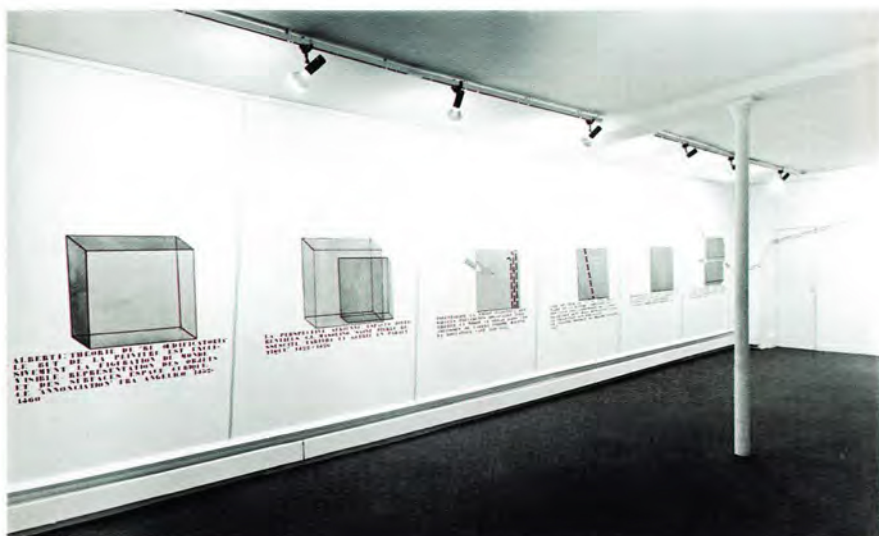
El cuidadoso montaje advierte dos partes diferenciadas: la primera con los volúmenes y construcciones de Mario Acha, y el segundo con unas fotografías en blanco y negro de gran tamaño de Fernando La Rosa, las cuales registran el proceso de creación de Acha. Así, mientras las obras de Acha desmontan el ilusionismo del cine, reduciendo la continuidad visual a sus unidades mínimas, las imágenes de La Rosa evidenciaban el propio procedimiento de captura y análisis visual.

Una crítica a la visualidad cuya puesta en crisis de la imagen parece acaso extensible a otras formas de arte habitualmente representacionales.



Iniciación al cinematógrafo Instalación Junio, 1970 Foto: Mario Acha

L'espace [El espacio]
Instalación
Febrero, 1970



Emilio Hernández Saavedra

Galería y Libertad
Lima

Inaugurada un jueves 11 de junio, la exhibición de Emilio Hernández Saavedra, en la galería Cultura y Libertad, es una de las primeras aproximaciones claramente conceptuales que abordarán la institucionalidad local, el discurso artístico y el espacio expositivo como objeto de análisis crítico.

Hernández exhibe, en fotografías montadas sobre nórdex, la definición de la palabra 'galería' tomada del diccionario; el plano de ubicación distrital del lugar; el plano arquitectónico; imágenes del personal de la galería (director, asesor artístico, secretaria, empleado); una reproducción de una invitación a una inauguración; una reproducción de una crítica periodística de Juan Acha; entre otros elementos. Trazando incluso en negro los bordes invisibles de una ventana clausurada por el tapizado, en un intento de develar y desmitificar, los mecanismos internos y externos del propio espacio galerístico.

"No se trata, pues, de obras de arte" diría entonces un categórico Juan Acha, "Hernández no busca exhibir méritos de fotógrafo, ni pretende acentuar el ilusionismo fotográfico o el 'recuerdo' fetichizador que implica colgar una foto. No busca belleza formalista, sino que analiza un concepto. De allí que presenta información fehaciente que nos hace pensar".

Galería de arte
Instalación
Junio, 1970
Foto: Mario Acha



Rafael Hastings

Idioma:

Rafael Yvon Lambert
15 Rue de l'Écluse, Paris-6

Rafael Hastings presenta en la Galería Yvon Lambert —importante centro de la escena del arte conceptual en Europa— seis diagramas y apuntes directamente emplazados sobre los muros. Por medio de estos, se impone la tarea de hacer síntesis, compendio y comprensión de ciertos intervalos de ruptura que definen las concepciones a cerca del espacio en los modos de representación, tal y como los ha desarrollado el arte occidental.

Tomando como punto de partida la idea del cubo de proyección sobre la superficie pictórica renacentista, establecido por Alberti, el trabajo se desplaza por el auge y declive de un "ilusionismo" que entonces Hastings asume como un desacierto fundamental. Una secuencia develada que le permite al artista tomar distancia del arte, penetrar en su historia y difundir el derrotero de una crisis medular del soporte bidimensional —aún sin eludirlo— y constatando para este soporte, el colapso con que el arte contemporáneo suponía renunciar a él por completo. La obra es así la celebración de un soporte distinto entonces percibido como 'ilimitado' que —tal y como insinúa en su momento Catherine Millet— parece también, dentro del montaje, estrellarse y buscar su entusiasta expansión, sondeando un nuevo espacio establecido ahora por los límites ortogonales de la galería.

Así, se invita a que el espectador no perciba, sino conceptúe el espacio como un dispositivo mental, una idea que se redefine radicalmente a riesgo de dejar al propio concepto de 'arte' en un lugar incierto que desborda todos los contornos ideológicos hasta ese momento establecidos por la tradición: "(...) ahora el arte mismo está bajo el ataque de fuerzas que se consolidan y quizá no sobreviva —sostiene Hastings, inmerso en medio de este lúcido proceso de indagaciones—. Y esto estará probablemente bien."

Consuelo Rabanal

Sin título

1970

Ambientación

Pintura fluorescente sobre pared

Galería Cultura y Libertad

Foto: Ernesto Maguiña



Teresa Burga

Auto retrato. Estructura - Informe 9.6.72

Instituto Cultural Peruano Norteamericano
Jr. Cusco 446 Lima

Marcando con ella su retorno a Lima, y partir de una idea concebida durante su estancia en The School of the Art Institute of Chicago, Teresa Burga exhibe, durante pocos días, una instalación en la sala del Instituto Cultural Peruano Norteamericano.

Bajo el concepto de 'autorretrato', la artista despliega una serie de documentos y esquemas que procuran una aproximación a sí misma, capaz de eludir la cuota expresiva de la descripción o interpretación con la que los artistas han abordado el mismo tema. Ella despliega en la sala información en tres áreas que denomina: *Informe rostro*, *Informe corazón* e *Informe sangre*, recogidas durante un solo día (9 de junio, 1972).

Así, la exhibición incluye desde fotografías de frente y ambos perfiles, sobre las que coloca una retícula de papel milimetrado señalando cotas de sus dimensiones faciales, un levantamiento topográfico de su rostro en escala natural, inscripciones indicativas de ambos perfiles; hasta un electrocardiograma y un fonocardiograma junto a un artefacto lumínico y sonoro que proporciona información sobre el ritmo y frecuencia de sus latidos; además de un análisis bioquímico de sangre y un gráfico que vierte en prismas de dimensiones precisas el referente estadístico de las sustancias que porcentualmente componen su flujo sanguíneo.

Un deliberado intento de suprimir la interpretación y el comentario, que la crítica Élica Román destaca entonces por su consecuencia y claridad. Así, la artista pone énfasis en su propia presencia e inscribe con ello la idea de que todo sujeto (en un lugar y momento específicos) puede ser también una suma de valores perfectamente cuantificables.



Auto retrato. Estructura - Informe 9.6.72
Instalación
Julio, 1972

**plano de
exposición**

- 1 desgaste y disolución del objeto
- 2 despertares y revoluciones
- 3 una aparente conclusión



**artistas
participantes**

Juan Acha
Mario Acha
Regina Aprijaskis
Luis Arias Vera
Jorge Bernuy
Felipe Buendía
Teresa Burga
Eduardo Castilla
Hilda Chirinos

Leonor Chocano
Jaime Dávila
Rubela Dávila
Jorge Eielson
Queta Gaillour
Gloria Gómez-Sánchez
Rafael Hastings
Emilio Hernández Saavedra
Ernesto Maguiña

Miguel Malatesta
Efraín Montero
Cristina Portocarrero
Consuelo Rabanal
Jesus Ruiz Durand
José Tang
Gilberto Urday
Yvonne Von Mollendorf
Luis Zevallos Hetzel

info

del 15 de marzo al 29 de abril de 2007

auspicio



EMBAJADA
DE ESPAÑA
EN PERÚ



CENTRO CULTURAL
DE ESPAÑA

Centro Cultural de España
Natalio Sánchez 181-185
Santa Beatriz, Lima 1



centro de la
fotografía

Bibliografía

Libros de Juan Acha

ACHA, Juan (1961): *Art in Latin America-Today-Peru*. Pan American Union, Washington.

_____ (1979): *Arte y sociedad latinoamericana. Sistema de producción*. Fondo de Cultura Económica, México.

_____ (1981): *Arte y sociedad latinoamericana. El producto artístico y su estructura*. Fondo de Cultura Económica, México.

_____ (1983): *Hersúa. Obras. Personas. Escultura. Sociedad*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

_____ (1984): *El arte y su distribución*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

_____ (1984a): *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*. Galería de Arte Nacional, Caracas.

_____ (1988): *El Consumo artístico y sus efectos*. Editorial Trillas, México.

_____ (1988a): *Introducción a la teoría de los diseños*. Editorial Trillas, México.

_____ (1991): *Acerca de la realidad artística y la crítica en Latinoamérica*. Editorial Arte y Literatura, La Habana.

_____ (1992): *Crítica del arte: teoría y práctica*. Editorial Trillas, México.

_____ (1992a): *Introducción a la creatividad artística*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ INBA, México.

_____ (1993): *Las culturas estéticas de América Latina (reflexiones)*. Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, México.

_____ (1993a): *Expresión y apreciación artística: artes plásticas*. Editorial Trillas, México.

_____ (1994): *Huellas críticas*. Instituto Cubano del Libro y Centro Editorial Universidad del Valle, La Habana, Cuba-Cali, Colombia.

_____ (1997): *Los conceptos esenciales en las artes plásticas*. Ediciones Coyoacán, México.

_____ (1998): *Hersúa. De la Escultura Estable a la Transitoria*. Edición del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, México.

_____ (1999): *Teoría del dibujo, su sociología y su estética*. Ediciones Coyoacán, México.

_____ (2006): *Educación artística escolar y profesional*. Editorial Trillas, México.

_____ (2009): *Las actividades básicas de las artes plásticas*. Ediciones Coyoacán, quinta reimpresión, México.

_____ (2013) *Aproximaciones a la identidad latinoamericana*. Editorial Trillas, México.

Publicaciones periódicas

NAHUACA, J (1958a): «Conscripción peruana de la pintura», *El Comercio*, domingo 4 de mayo, Lima, pp. 9.

_____ (1958b): «La peruanización de la pintura», *El Comercio*, Suplemento Dominical, 20 de julio, Lima, pp. 8.

_____ (1958c): «Las ideas doctrinarias y la pintura», *El Comercio*, Suplemento Dominical, 31 de agosto, Lima, pp. 8.

_____ (1958d): «¿Existe una pintura peruana?», *El Comercio*, Suplemento Dominical, 21 de septiembre, Lima, pp. 8.

_____ (1959a): «El abstraccionismo de Alberto Dávila», *El Comercio*, 9 de septiembre, Lima, pp.14.

_____ (1959b): «La escultura de Alberto Guzmán», *El Comercio*, 30 de septiembre, Lima, pp. 2.

_____ (1960): «Superaciones y promesas pictóricas en Campo Abierto», *El Comercio*, Suplemento Dominical, 13 de noviembre, Lima, pp. 6-7.

_____ (1964): «¿Qué es la Documenta III?», *El Comercio*, Segunda Sección, 19 de junio de 1964, Lima, pp. 9.

_____ (1964a): «Charla sobre pintura», *El Comercio* Segunda, Sección, 16 de septiembre de 1964, Lima, pp. II.

_____ (1964b): «El “Homenaje al cuadro” de Josef Albers», *Revista Cultura Peruana*, octubre -diciembre, Lima.

_____ (1965): «Próxima exposición: Ambientación y Muñecotes», *El Comercio*, Segunda Sección, 2 de noviembre, Lima, pp. III.

_____ (1965a): «La ambientación del IAC». *El Comercio*, edición de la mañana, 8 de noviembre, Lima, pp. 18.

_____ (1965c): «Exagerado sentido realista: Exposición de Luis Arias Vera», *El Comercio*, 9 de noviembre, Lima, pp. III.

_____ (1967): «Las artes visuales», *El Comercio*, 1 de enero, Lima.

_____ (1967): «Defección conceptual: Muestra de Arias Vera», *El Comercio*, 3 de junio, Lima, pp. 27.

_____ (1967): «Ambiente expresionista: Muestra de Teresa Burga», *El Comercio*, 27 de julio, Lima, pp. 23.

_____ (1967): «Tridimensionalizaciones geométricas: MUESTRA DE “QUIPUS” DE EIELSON», *El Comercio*, 16 de agosto, Lima, s/p.

_____ (1968): «En el Quartier Latin: Exposición Hastings», *El Comercio*, 16 de febrero, Lima, pp. 19.

_____ (1968) : «La vanguardia pictórica en el Perú», Lima, abril.

_____ (1969): «Arte Pop: Procedimientos y finalidades», *El Comercio*, Suplemento Dominical, 25 de mayo, Lima, pp. 38-39.

_____ (1970)*: «Vanguardismo y subdesarrollo», *Revista Nuevo Mundo/ América Latina*. Sep/oct., Nº 51/52, París.

_____ (1970a): «Exposición vanguardista», *El Comercio*, Lima.

_____ (1970b): «Estancamiento en la plástica», *El Comercio*, Lima.

_____ (1970c): «Despersonalización gráfica; “Paisajes” de Hastings», *El Comercio*, Lima.

_____ (1971): «Risveglio Revolucionario», *Revista D’ars*, nº 55 año XII, junio, Milán.

_____ (1972)*: «Por una nueva política artística», *Diario Nueva Crónica*, abril 10 y

* Los artículos identificados con un asterisco se pueden encontrar en ACHA, Juan (1984): *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*. Edición de la galería de Arte Nacional (GAN). Caracas.

11, Lima.

_____ (1972a): «El objeto no es el arte. El concepto es el arte», *Revista Plural*, nº 14 noviembre, México, pp. 42.

_____ (1972b): «La colección Carrillo Gil», *Revista Plural*, nº 14 noviembre, México, pp. 42.

_____ (1972c): «¿Arte y Tecnología?», *Revista Plural*, nº 14 noviembre, México, pp. 42-43.

_____ (1973)*: «La educación artística ¿se puede enseñar a ser sensible?», *Diorama de la Cultura*, enero 14, México.

_____ (1973a): «Omar Rayo: nudos como proverbios», *Revista Plural*, Nº 17, febrero, México, pp. 45-46.

_____ (1973b)*: «Arte culto a las mayorías», *Diorama de la Cultura*, abril 1, México.

_____ (1973c)*: «Hacia la reinención del arte culto», *Diorama de la Cultura*, abril 8, México.

_____ (1973d): «La contaminación en el arte: crisis de la pintura abstracta», *Revista Plural*, nº 21 junio, México, pp. 43-44.

_____ (1973e): «Arte conceptual inglés», *Revista Plural*, *Revista Plural*, nº 21 junio, México, pp. 44.

_____ (1973f): «Obra 73: Lirismo», *Revista Plural*, nº 22 julio, México, pp. 89.

_____ (1973g): «Cuatro maestros del arte figurativo», *Revista Plural*, nº 23 agosto, México, pp. 42-43.

_____ (1973h): «De la resistencia a la entrega artística en América Latina», *Revista Plural*, nº 23 agosto, México, pp. 57-58.

_____ (1973i)*: «Las posibilidades del arte en América Latina», *Revista Plural* Nº 24, México.

_____ (1973j)*: «El arte como posibilidad de captar nuestra realidad latinoamericana», *Diorama de la Cultura*, septiembre 23, México.

_____ (1973k): «Reseñas breves», *Revista Plural*, nº 25 octubre, México, pp. 47.

_____ (1973l): «El cinetismo», *Revista Plural*, nº 25 octubre, México, pp. 47.

_____ (1973m): «Pau Casals (1876-1973)», *Revista Plural*, nº 26 noviembre, México, pp. 49-50.

_____ (1973n): «Pau Casals (1876-1973)», *Revista Plural*, nº 26 noviembre, México, pp. 49-50.

- _____ (1973ñ): «Artistas belgas», *Revista Plural*, nº 26 noviembre, México, pp. 52.
- _____ (1973o): «Dos artistas jóvenes», *Revista Plural*, nº 26 noviembre, México, pp. 52.
- _____ (1973p): «Klee/Vasarely/Arte gráfica alemana», *Revista Plural*, nº 27 diciembre, México, pp. 65-66.
- _____ (1973q): «Sakai: lo cromático como problema plástico», *Revista Plural*, nº 27 diciembre, México, pp. 66-67.
- _____ (1973r)*: «Por una nueva problemática artística en Latinoamérica», *Revista Artes Visuales*, invierno, México.
- _____ (1974): «El esplendor de un imperio», *Revista Plural*, nº 28 enero, México, pp. 66.
- _____ (1974a): «Mérida», *Revista Plural*, nº 28 enero, México, pp. 66-67
- _____ (1974b): «Grabados españoles», *Revista Plural*, nº 28 enero, México, pp. 67.
- _____ (1974c): «Tapices», *Revista Plural*, nº 28 enero, México, pp. 67.
- _____ (1974d): «Arte conceptual en América Latina», *Revista Plural*, nº 29 febrero, México, pp. 67-68.
- _____ (1974f): «Bayer/Bauhaus», *Revista Plural*, nº 29 febrero, México, pp. 68.
- _____ (1974g): «Myra landau: Reconocimiento de una década», *Revista Plural*, nº 30 marzo, México, pp. 80-81.
- _____ (1974h): «Gráfica española actual, a medias», *Revista Plural*, nº 30 marzo, México, pp. 81.
- _____ (1974i)**: «Crítica de arte», *Revista Textos*, año 1, nº 2 marzo-abril, Guadalajara-Jalisco, México.
- _____ (1974j): «Mathias Goeritz: “condesador de espacios”», *Revista Plural*, nº 31 abril, México, pp. 43-46.
- _____ (1974k): «Dibujos: desde Holanda», *Revista Plural*, nº 31 abril, México, pp. 83.
- _____ (1974l): «Szyszlo: lirismo pictórico», *Revista Plural*, nº 31 abril, México, pp. 83-84.
- _____ (1974m): «Sociología del expresionismo abstracto», *Revista Plural*, nº 32

** Los artículos identificados con dos asteriscos se pueden encontrar en ACHA, Juan (1994): *Huellas críticas*. Instituto Cubano del Libro y Centro Editorial Universidad del Valle, La Habana, Cuba-Cali, Colombia.

mayo, México, pp. 74-75.

_____ (1974n): «Rivera cubista», *Revista Plural*, nº 32 mayo, México, pp. 80-81.

_____ (1974ñ): «La “mass-Production” del arte», *Revista Plural*, nº 32 mayo, México, pp. 81.

_____ (1974o): «Australia en el arte», *Revista Plural*, nº 32 mayo, México, pp. 81-82.

_____ (1974p): «Negret: “nuevo espacio escultórico”», *Revista Plural*, nº 33 junio, México, pp. 43-44.

_____ (1974q): «Exposición», *Revista Plural*, nº 33 junio, México, pp. 80-81.

_____ (1974r): «Las estratificaciones pictóricas de Gunther Gerzso», *Revista Plural*, nº 34 julio, México, pp. 29-33.

_____ (1974s): «Arte belga», *Revista Plural*, nº 34 julio, México, pp. 82-83.

_____ (1974t): «Made in Chicago, USA», *Revista Plural*, nº36 septiembre, México, pp. 93-94.

_____ (1974u): «La pintura como ojo», *Revista Plural*, nº36 septiembre, México, pp. 94.

_____ (1974v): «Ricardo Rocha: la escritura de ver», *Revista Plural*, nº36 septiembre, México, pp. 95.

_____ (1974w): «Tamayo: forma, color y espacio», *Revista Plural*, nº36 septiembre, México, pp. 28-33.

_____ (1974x): «Desde Alemania en avión», *Revista Plural*, nº36 septiembre, México, pp.77-78.

_____ (1974y): «El Museo de Carrillo Gil», *Revista Plural*, nº36 septiembre, México, pp.78.

_____ (1974z): «Moore grabador», *Revista Plural*, nº 38 noviembre, México, pp. 78-79.

_____ (1974aa): «Le Parc, Soto, Cruz-Diez, o el arte abstracto geométrico», *Revista Plural*, nº 38 noviembre, México, pp. 79.

_____ (1974ab): «El arte monumental de Ángela Gurria», *Revista Plural*, nº 38 noviembre, México, pp. 79-80.

_____ (1974ac): «Noe Nojehowiz», *Revista Plural*, nº 38 noviembre, México, pp. 79-81.

_____ (1974ad): «Raegazzoni y la desacralización del arte», *Revista Plural*, nº 38 noviembre, México, pp. 82.

_____ (1974ae): «Noe Nojechoviz», *Revista Plural*, nº 38 noviembre, México, pp. 79-81.

_____ (1974af): «“La muerte” en el museo», *Revista Plural*, nº 39 diciembre, México, pp. 93-94.

_____ (1974ag): «Sahagún/Toledo/Toledo/Sahagún», *Revista Plural*, nº 39 diciembre, México, pp. 94.

_____ (1974ah): «Friedeberg: Kitsch/Camp/Art Nouveau/Pop/Surrealismos», *Revista Plural*, nº 39 diciembre, México, pp. 94-95.

_____ (1974ai): «García Guerrero», *Revista Plural*, nº 39 diciembre, México, pp. 95.

_____ (1974aj)**: «La crítica de arte como descripción», *Revista La Vida Literaria*, nº 11 noviembre- diciembre, México D.F.

_____ (1975): «La monumentalidad espacial de Ricardo Martínez», *Revista Plural*, nº 40 enero, México, pp. 82-83.

_____ (1975a): «La libertad creadora de Carlos Mérida», *Revista Plural*, nº 40 enero, México, pp. 83.

_____ (1975b): «Camargo: “juegos lumínicos en la escultura”», *Revista Plural*, nº 41 febrero, México, pp. 42-45.

_____ (1975c): «El mal gusto», *Revista Plural*, nº 41 febrero, México, pp. 74-76.

_____ (1975d): «Las actividades del Museo de Arte Moderno», *Revista Plural*, nº 41 febrero, México, pp. 82-83.

_____ (1975e)**: «La intuición en la crítica de arte», *Revista Artes Visuales*, primavera, México D.F..

_____ (1975f)*: «¿Existe el Arte Latinoamericano como una expresión distinta? Si existe, ¿en qué términos?», Ponencia presentada simposio de Austin, Texas.

_____ (1975g): «Miró», *Revista Plural*, nº 42 marzo, México, pp. 82-83.

_____ (1975h)*: «Arte y política», *Revista IDEA*, abril/mayo, México.

_____ (1975i): «Robert Motherwell», *Revista Plural*, nº 44 mayo, México, pp. 81-82.

_____ (1975j)*: «La necesidad latinoamericana de un pensamiento visual independiente», *La vida literaria*, Nº 14 mayo/ junio, México.

_____ (1975k): «Triple panorama argentino», *Revista Plural*, nº 45 junio, México, pp. 77-79.

_____ (1975l)*: «La necesidad latinoamericana de redefinir el arte», *Revista Eco*, nº 14 julio, Bogotá.

_____ (1975m): «Toledo Gráfico», *Revista Plural*, nº 46 julio, México, pp. 83.

_____ (1975n)**: «La función lingüístico-visual del arte», *Revista La Vida Literaria*, nº 15 julio-agosto, México D.F.

_____ (1975o): «El impacto visual de Fernando González Gortázar», *Revista Plural*, nº 47 agosto, México, pp. 43-45.

_____ (1975p): «Arte de Polonia hoy», *Revista Plural*, nº 47 agosto, México, pp. 81.

_____ (1975q): «Signos que narran», *Revista Plural*, nº 48 septiembre, México, pp. 76-77.

_____ (1975r): «Vicente Rojo: la negación de la T acentuada», *Revista Plural*, nº49 octubre, México, pp. 43-47.

_____ (1976)**: « El espacio intelectual del arte», *Revista La Vida Literaria*, nº 18 enero-febrero, México D.F.

_____ (1976a): «Estedrón. Respuesta a Aracy A. Amaral», *Revista Artes Visuales*, no.10 april-june, México, D. F.

_____ (1977)**: «Hacia una crítica del arte como productora de teorías», *Revista Artes Visuales*, nº 13 primavera, México D.F.

_____ (1977a)**: «El animismo cromático en Rufino Tamayo», *Revista Art International*, octubre-noviembre, Suiza.

_____ (1978): «Realismo visual y poético», *El Comercio*, 28 de febrero, Lima, pp.6.

_____ (1978a): «La Bienal Latinoamericana de Sao Paulo», *Vuelta* nº 18, mayo, México.

_____ (1978b)*: «La actual división técnica del trabajo artístico en América Latina», PONENCIA. Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos, junio, Caracas.

_____ (1978c)*: «Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos y artistas», *El Universal*, 30 de julio, Caracas.

_____ (1978d)*: «Lo nuestro en el color de Rufino Tamayo», PONENCIA. Coloquio sobre Rufino Tamayo en el Centro por Relaciones Interamericanas de Nueva York, julio.

_____ (1978e)*: «Mitos y magia en el arte latinoamericano», *El Universal*, 6 y 13 agosto, Caracas

- _____ (1978f)*: «Situación y perspectiva de las artes visuales en Latinoamérica», *El Universal*, 10 y 17 de septiembre, Caracas.
- _____ (1978g)*: «El color como mito y su conocimiento sensitivo», *El Universal*, 15 de octubre, Caracas.
- _____ (1978h)*: «Ecos de la 1ª Bienal Latinoamericana de Sao Paulo», S/l.
- _____ (1978i)**: «Mercedes Pardo en México». *El Universal*, 22 de octubre d Caracas.
- _____ (1979a)**: «La crítica de arte en Latinoamérica», *Re-Vista*, nº 13, Medellín, Colombia.
- _____ (1979b)**: «Los objetivos de la crítica de arte como productora de teorías» *Revista Teoría Crítica*, Órgano de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, París.
- _____ (1979c)*: «Artesanías, artes y diseños en las sociedades actuales», Ponencia, Simposio Nuevas Formas de Participación Social de las Artes Visuales, organizado por la División de Estudios de Postgrado de ENAP_UNAM, noviembre de México D.F.
- _____ (1980)**: «El retrato contemporáneo en México», *Uno-Más-Uno*, 16 de julio, México D.F..
- _____ (1980a)**: «Lo individual, variante de lo agrupativo», *Uno-Más-Uno*, 6 de agosto, México D.F.
- _____ (1980b)**: «Contradicciones ideológicas», *Uno-Más-Uno*, 13 y 18 de agosto, México D.F.
- _____ (1980c)**: «Las exposiciones-espectáculo», *Uno-Más-Uno*, 10 de septiembre, México D.F.
- _____ (1980d)**: « La neurosis estilística», *Uno-Más-Uno*, 4 de septiembre, México D.F.
- _____ (1980f)**: « La vuelta al hombre en 155 fotos», *Uno-Más-Uno*, 17 de septiembre, México D.F.
- _____ (1980g)**: «¿Gráfica pictórica o sólo gráfica?», *Uno-Más-Uno*, 20 de octubre, México D.F.
- _____ (1980h)**: «Maestro de obras sin obras maestras» *Uno-Más-Uno*, 24 de octubre, México D.F.
- _____ (1980i)**: «La estética de los marginados», *Uno-Más-Uno*, 22 de noviembre, México D.F.
- _____ (1980)**: «La urbe como demoecología», *Uno-Más-Uno*, 19 de noviembre, México D.F.

- _____ (1980j)**: «La retrovisión retrógrada», *Uno-Más-Uno*, 26 de noviembre, México D.F.
- _____ (1980k)**: «Vanguardias a destiempo», *Uno-Más-Uno*, 24 de diciembre, México D.F.
- _____ (1981)**: «El coloquio», *Re-vista. Del Arte y la Arquitectura en América Latina*, nº, vol, 2 1981. Colina, Medellín, pp. 21-27
- _____ (1981a)*: «Las bienales en América Latina de hoy», *Arte Plural* nº 1, Caracas.
- _____ (1981b)**: «Arte para decoración», *Uno-Más-Uno*, 8 de enero, México D.F.
- _____ (1981c)**: «No al entendimiento», *Uno-Más-Uno*, 14 de enero, México D.F.
- _____ (1981d)**: «El comercio del arte», *Uno-Más-Uno*, 21 de enero, México D.F.
- _____ (1981e)**: «La importancia de la firma», *Uno-Más-Uno*, 24 de enero, México D.F.
- _____ (1981f)**: «La alternativa latinoamericana», *Uno-Más-Uno*, 4 de febrero, México D.F.
- _____ (1981g)**: «Más sobre arte independiente», *Uno-Más-Uno*, 11 de febrero, México D.F.
- _____ (1981h)**: «Increíble, pero cierto », *Uno-Más-Uno*, 19 de febrero, México D.F.
- _____ (1981i)**: «Ni arte puro ni aplicado», *Uno-Más-Uno*, 8 de abril, México D.F.
- _____ (1981j)**: «El arte no-objetual», *Uno-Más-Uno*, 15 de abril, México D.F.
- _____ (1981k)**: «Dos confrontaciones», *Uno-Más-Uno*, 23 de abril, México D.F.
- _____ (1981l)**: «Arte, ciencia y tecnología», *Uno-Más-Uno*, 30 de abril, México D.F.
- _____ (1981m)**: «La teorización de la foto», *Uno-Más-Uno*, 6 de mayo, México D.F.
- _____ (1981n)**: «Primera fotoperversión», *Uno-Más-Uno*, 13 de mayo, México D.F.
- _____ (1981o)**: «Otra fotoperversión», *Uno-Más-Uno*, 20 de mayo, México D.F.

- _____ (1981p)**: «Fotoperversión objetualista », *Uno-Más-Uno*, 27 de mayo, México D.F.
- _____ (1981q)**: «Universalismo-colonialismo», *Uno-Más-Uno*, 15 de julio, México D.F.
- _____ (1981r)**: «El artista ¿un inconforme?», *Uno-Más-Uno*, 29 de julio, México D.F.
- _____ (1981s)**: «Definiendo al Guernica», *Uno-Más-Uno*, 9 de septiembre, México D.F.
- _____ (1981t)**: «El arte de los jóvenes», *Uno-Más-Uno*, 17 de septiembre, México D.F.
- _____ (1981u)**: «La defiguración», *Uno-Más-Uno*, 23 de septiembre, México D.F.
- _____ (1981v)**: «La pintura gráfica», *Uno-Más-Uno*, 30 de septiembre, México D.F.
- _____ (1981w)*: «La cultura industrial y las artes en México», Ponencia. Encuentro Artes Visuales e Identidad en América Latina, organizado por el Foro de Arte Contemporáneo de México, octubre, México.
- _____ (1981x)*: «Significado y problemas de la ENAP» Ponencia, Encuentro Latinoamericano de Escuelas de Arte México, noviembre, México.
- _____ (1981y)**: «Artesanías que no lo son», *Uno-Más-Uno*, 18 de noviembre, México D.F.
- _____ (1982)**: «Arte, belleza y familia», *Uno-Más-Uno*, 11 de febrero, México D.F.
- _____ (1982a)**: «Los dibujos de Leonardo ¿artísticos?», *Uno-Más-Uno*, 13 de febrero, México D.F.
- _____ (1982b)**: «¿Fin de la imagen fija y aislada?», *Uno-Más-Uno*, 3 de marzo, México D.F.
- _____ (1982c)**: «El entorno antiobjetual», *Uno-Más-Uno*, 17 de marzo, México D.F.
- _____ (1982d)**: «Culturas a río revuelto», *Uno-Más-Uno*, 5 de agosto, México D.F.
- _____ (1982f)**: «El arte del objeto bello», *Uno-Más-Uno*, 8 de septiembre, México D.F.
- _____ (1982g)**: «Picasso y Moore a la vista», *Uno-Más-Uno*, 3 de noviembre, México D.F.

_____ (1982h)**: «El otro arte», *Uno-Más-Uno*, 1 de diciembre, México D.F.

_____ (1983)**: «En torno al dibujo actual en México». *Revista. Plural*, nº 141, junio, México D.F., pp. 39-45.

_____ (1983)*: «Hacia la sociohistoria de nuestra realidad artística», *Plástica Latinoamericana*, vol.1, nº 12 septiembre, San Juan, Puerto Rico.

_____ (1983a): «El color en Rufino Tamayo», *Revista Plural*, nº 136, México D.F., pp. 32-37.

_____ (1983b): «Hacia la sociohistoria de nuestra realidad artística», *Plástica Latinoamericana*, vol.1, nº 12, septiembre 1984, San Juan, Puerto Rico, pp. 21-24

_____ (1985)**: «La fotografía como lenguaje», *Revista. Plural*, nº 161, febrero, México D.F. pp. 42-47.

_____ (1986): «¿Identidad latinoamericana o identificación latinoamericanista?», *Revista Plural* 2ª época Vol. XV-VIII Nº 176/ mayo, México, 1986, pp.15- 22.

_____ (1986a): «Las operaciones sensoriales en el consumo de las Artes Visuales», *Cuadernos de la División de estudios de Posgrado Escuela Nacional de Artes Plásticas / UNAM*, UNAM, julio, pp. 24.

_____ (1986b)**: «Modos objetivos de ver a Diego Rivera», *Uno-Más-Uno*, 22 de octubre, México D.F.

_____ (1986c)**: «1907-1921. Diego Rivera en Europa», *Uno-Más-Uno*, 29 de octubre, México D.F.

_____ (1986d)**: «1923-1957. Diego Rivera indigenista», *Uno-Más-Uno*, 5 de noviembre, México D.F.

_____ (1987)**: «La importancia de Manuel Felguérez», *Uno-Más-Uno*, 13 de marzo, México D.F.

_____ (1987a)**: «Arte sin afición», *Uno-Más-Uno*, 21 de marzo, México D.F.

_____ (1987b)**: «Marcus Kurtycz: entre rito y enigma», *Uno-Más-Uno*, 25 de marzo, México D.F.

_____ (1987c)**: «La revolución estética de Andy Warhol», *Uno-Más-Uno*, 4 de abril, México D.F.

_____ (1987d)**: «Jacobo Borges: del grito al espacio alegórico», texto inédito.

_____ (1988)**: «La generosidad cromática de Arcángelo Ianelli alegórico», texto inédito

_____ (1990): «Definición latinoamericana de las artes», *Revista Arte e Cultura* año 1 número 1, San Pablo.

_____ (1991): «Los posmodernismos y nosotros», *Artes Plásticas*, Volumen 3, números 13/14, invierno, México, pp. 5-10.

_____ y DE SZYSZLO, Fernando (2010): «Correspondencia/ Juan Acha-Fernando de Szyszlo» en *Hueso Húmero*, nº 55, Lima.

Catálogos y capítulos de libros

ACHA, Juan (1967): *Pintura peruana 1938-1967*. Catálogo de exposición, ICNA, Lima .

_____ (1976): «La pintura latinoamericana como exponente de nuestras preocupaciones artísticas» en *Creadores latinoamericanos contemporáneos*, Museo de Arte Moderno de México, México D.F.

_____ (1976): «Luz, espacio y movimiento de Alejandro Otero», Prólogo al catálogo de la muestra presentada en el Museo de Arte Moderno, enero-marzo, México D.F.

_____ (1977): «El geometrismo reciente y Latinoamérica» en AA. VV (1977): *El Geometrismo mexicano*. UNAM- Instituto de Investigaciones Estéticas, México D.F..

_____ (1977a): «Francis Bacon: acción expresionista-silencios ambientales», Prólogo al catálogo de la muestra presentada en el Museo de arte Moderno, octubre-diciembre, México D.F.

_____ (1979): «Los nudos de Eielson» en *Nudos. Jorge Eielson. Artista peruano. Obras en técnicas diversas*. Museo de arte moderno de Chapultepec- Instituto Nacional de Bellas Artes, México.

_____ (1986): «Mahia Biblos: piel andina», Prólogo al catálogo de la muestra presentada en Galería Juan Martín, marzo, México D.F.

_____ (1989): «Reafirmación caribeña y sus requerimientos estéticos y artísticos» en AA.VV (1989): *Plástica del Caribe*. Centro Wilfredo Lam y Editorial Letras Cubanas, La Habana.

_____ (1989a): «Perfil sociocultural de Museo de Arte Moderno», en *25 años de Museo de Arte Moderno 1964-1989*. CNPCA-INBA, México D.F.

_____ (1989b): «Tradición y contemporaneidad en el ambiente del Tercer Mundo (su descripción y sus tres problemas principales)» en AA.VV. (1989): *Tercera Bienal de La Habana*. La Habana, pp. 25-34.

_____ (1991): «Estudio crítico», en *El antirretrato del Dr. Villanueva: ocho óleos de*

Fernando Leal Audirac. Galería de Arte Mexicano, México D.F.

_____ (1993): «LA estética en Latinoamérica en 2 tiempos artísticos» en *Fernando Leal Audirac: obra de 1975 a 1993*. Espejo de obsidiana Ediciones, México, pp.17-78.

_____ (1994): «Nota del autor», en ACHA, Juan (1994): *Huellas críticas*. Instituto Cubano del Libro y Centro Editorial Universidad del Valle, La Habana, Cuba-Cali, Colombia, pp. 1- 4.

_____ (1994a): «Problemas artísticos en América Latina» pp. 1029-1038AA:VV. (1994a): *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte, Historia e Identidad en América*, Tomo III, Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones estéticas, UNAM, México, pp. 11-13.

_____ (2011): «Teoría y práctica no objetualistas en América Latina», en AA.VV (2011): *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano*. Realizado por el Museo de Arte Moderno de Medellín en mayo de 1981. Fondo editorial Museo de Antioquia y Museo de Arte Moderno de Medellín.

Sobre Juan Acha

LAMA, Luis (1981): «Conversación con Juan Acha», Revista *Caretas*. Lima en <http://inca.net.pe/assets/objeto/conversacion-con-juan-acha4/> (consultado el 22 de enero de 2015)

LAUER, Mirko (1980): «Hacia la socioestética. Una propuesta latinoamericana de Juan Acha» en <http://inca.net.pe/assets/objeto/hacia-la-socioestetica-una-propuesta-latinoamericana-de-juan-acha3/> Consultado: 12 de octubre de 2014.

LÓPEZ Oliva, Manuel (1994): «Prólogo» en ACHA, Juan (1994): *Huellas críticas*. Instituto Cubano del Libro y Centro Editorial Universidad del Valle, La Habana, Cuba-Cali, Colombia, pp. I-XXXIV.

SERVIDDIO, Fabianna (2013): «Ciencia como utopía del arte: Juan Acha» en SERVIDDIO, Fabianna (2013): *Arte y crítica latinoamericana durante los años setenta*. Miño y Dávila Editores, Buenos Aires, pp.67-106.

TARAZONA, Emilio y LÓPEZ, Miguel (2008): «Juan Acha y la Revolución Cultural. La transformación de la vanguardia artística en el Perú a fines de los Sesenta» en *Temas de Arte Peruano* 3. Universidad Ricardo Palma, Lima.

Bibliografía general

Libros y catálogos

AA.VV. (1976): *Introducción al estructuralismo*. Alianza Editorial, Madrid.

AA. VV (1977): *El Geometrismo mexicano*. UNAM- Instituto de Investigaciones Estéticas, México D.F..

_____ (1988): *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Biblioteca Ayacucho, Caracas.

_____ (1988): *X Coloquio Internacional de Historia del Arte. Del arte mexicano con el de América Latina*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Estudios de arte y estética 28, México D.F..

_____ (1989): *Tercera Bienal de la Habana*. Catálogo. Centro Wilfredo Lam y Editorial Letras Cubanas, La Habana.

_____ (1989): *Plástica del Caribe*. Centro Wilfredo Lam y Editorial Letras Cubanas, La Habana.

_____ (1994): *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*. PNUD/UNESCO y Centro Wilfredo Lam, La Habana.

_____ (1994a): *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte, Historia e Identidad en América*, Tomos I, II y III, Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones estéticas, UNAM, México.

_____ (1994b): *En torno a la postmodernidad*. Editorial Anthropos, Bogotá.

_____ (2011) *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano. Realizado por el Museo de Arte Moderno de Medellín en mayo de 1981*. Museo de Antioquía y Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia.

_____ (2014): *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967*. Museo Universitario Arte Contemporáneo, Ciudad de México.

ACOSTA Gómez, Luís (1989): *Lector y obra. Teoría de la recepción Literaria*. Colección Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid.

AINSA, Fernando (1986): *Identidad Cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, v. II, Estudios y Ensayos no. 348, Madrid.

ALTHUSSER, LOUIS (1974): *Para una crítica de la práctica teórica. Respuesta a John Lewis*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires.

_____ (1975): *Elementos de autocrítica*. Editorial Laia, Barcelona.

BARRIENDOS, Joaquín (2013): *La idea del arte latinoamericano. Estudios globales, geografías subalternas, regionalismos críticos*. (Tesis doctoral) Universidad de Barcelona,

Barcelona.

BAYÓN, Damián (1974): *América Latina en sus artes*. Editorial Siglo XXI, UNESCO, México/París.

BAYÓN, Damián (1974a): *Aventura plástica en Hispanoamérica. Pintura, cientismo y arte de acción [1940-1972]*. Fondo de Cultura Económica, México.

_____ (1977): *El artista latinoamericano y su identidad*. Actas del Simposio de Austin, Monte Ávila Editores, Caracas.

_____ (Relator) (1978): *América Latina en sus artes*. Siglo XXI Editores; 2ª edición, México.

_____ (1981): *Artistas contemporáneos de América Latina*. Ediciones del Serbal, UNESCO, Barcelona/París.

_____ (Ed.) (1985): *Arte Moderno en América Latina*. Taurus, Serie Mayor, Madrid.

ERMUD , José Manuel (1979): *De Gramsci a Althusser*. Horosi, Barcelona.

BOZAL, Valeriano (Ed.) (1996): *Historias de las ideas estéticas y teorías artísticas contemporáneas*, Volumen I, Editorial Visor, Madrid.

BRICEÑO, Ybelice (2006): *Del mestizaje a la hibridación: discursos hegemónicos sobre cultura en América Latina*, CELAR, Caracas.

BRICEÑO Guerrero, J.M. (1980): *Discurso Salvaje*. Editorial Fundarte, Caracas.

CABAÑAS Bravo, Miguel (1996): *Política artística del franquismo*. Centro Superior de Investigaciones científicas, Madrid

CAMNITZER, Luis (2000): *Arte y Enseñanza: La ética del Poder*. Colección Apuntes de Casa de América, Madrid.

CASTRO, Fernando y JIMÉNEZ, José (Ed.) (1999): *Horizontes del arte latinoamericano*. Editorial Tecnos, Madrid.

CLIFFORD, James (1995): *Dilemas de la Cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Editorial Gedisa, Barcelona.

CROCE, Marcela (Ed.) (2010): *Latinoamericanismo. Historia intelectual de una geografía inestable*. Ediciones Simurg, Buenos Aires.

DEBROISE, Olivier (Ed.) (2006): *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

DEL CONDE, Teresa (1994): *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, Attame Ediciones, México D.F.

DE TORO, Alfonso (Ed.) (1999): *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica. Una*

Postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano. Iberoamericana, Madrid.

DUFRENNE, Mikel (1982): *Fenomenología del experiencia estética. El objeto estético. Volumen I.* Ediciones Fernando Torrese- Editor, Valencia.

_____ (1983): *Fenomenología del experiencia estética. La percepción estética. Volumen II.* Ediciones Fernando Torrese- Editor, Valencia.

ESCOBAR, Ticio (1986): *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre el arte popular.* R. Peroni Ediciones, Asunción.

FLORES, Elsa (1983): *Convergencias.* Monte Ávila Editores, Galería de Arte Nacional, Colección Estudios, Temas de Arte Actual, Caracas.

FOKKEMA, D.W. y IBSCH, Elrud (1997): *Teorías de la literatura del siglo XX.* Editorial Cátedra, 5ª edición, Madrid.

FRANCO, Jean (1971): *La cultura moderna en América Latina.* Editorial Joaquín Mortiz, México.

GADAMER, Hans-Georg (1977): *Verdad y método.* Ediciones Sígueme, primera edición en español en 1977, Salamanca.

_____ (1998): *Estética y hermenéutica.* Editorial Tecnos, 2ª edición, Madrid.

GARCÍA Canclini, Néstor (1995): *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización.* Editorial Grijalbo, México.

_____ (2000): *El debate postmoderno en Iberoamérica,* Casa de la cultura ecuatoriana Benjamín Carrión, Quito.

_____ (1996): *Culturas en Globalización.* Nueva Sociedad, CNCA, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLASCO), Caracas.

_____ (1990): *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad.* Editorial Grijalbo, México.

_____ (2000): *El debate posmoderno en Iberoamérica.* Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Quito.

_____ (2002): *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo.* Editorial Paidós, Buenos Aires.

_____ (2004): *Diferentes, desiguales, desconectados: mapas de la interculturalidad.* Gedisa, Barcelona.

GIMENEZ, Gilberto (comp.) (1987): *La teoría y el análisis de la cultura.* SEP/Universidad de Guadalajara/ COMECOS, Guadalajara.

GIRALDO, Efrén (2007): *Marta Traba: crítica del arte latinoamericano.* La carreta editores

EU, Medellín.

GIUNTA, Andrea (2001): *Vanguardia, internacionalismo y política*. Arte argentino en los años sesenta. Editorial Paidós, Espacios del Saber no. 22, Buenos Aires.

_____ y MALOSETTI COSTA, Laura (comp.) (2005): *Arte de postguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Editorial Paidós, Buenos Aires.

GLUSBERG, Jorge (1978): *Retórica del arte latinoamericano*. Nueva Visión, centro de Documentación de Arte y Arquitectura, Buenos Aires.

GUILBAUT, Serge (1990): *De cómo Nueva York robó a París la idea de arte moderno*. Mondadori, Madrid.

HARNECKER, Marta (1976): *Conceptos elementales del materialismo histórico*. Siglo XXI Editores, 36º edición, España.

IGLESIAS, Montserrat (1986): *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Taurus Ediciones, Madrid.

JAUSS, Hans Robert (1986): *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Taurus Ediciones, Madrid.

_____ (2000): *La historia de literatura como provocación*. Editorial Península, Barcelona.

JIMENEZ, José (ED.) (2011): *Una teoría del arte desde América Latina*. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo y Turner, España.

JIMENEZ, José y ARGULLOL, Rafael (eds.) (2001): *El final del eclipse. El arte de América Latina en la transición al siglo XXI*. Fundación Telefónica, D.L, Madrid.

LAUER, Mirko (1976): *Introducción a la pintura peruana del s. XX*, La mosca azul Editores, Lima.

_____ (1982): *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos*. DESCO- Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, Lima

LYOTARD, Jean-François (1987): *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Editorial Gedisa, Barcelona.

MARCHÁN Fiz, Simón (1996): *La estética en la cultura moderna*. Alianza Editorial, 1ª edición en 1987, segunda reimpresión, Madrid.

MARIÁTEGUI, José Carlos (2007): *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas.

MARX, Carlos (1962): *Manuscritos económicos-filosóficos de 1844*. Editorial Grijalbo, México.

MATO, Daniel, AGUDO, Ximena y GARCÍA, Ilía (coords.), (2000): *América Latina en tiempos de globalización II. Cultura y transformaciones sociales*. UNESCO, IESALC,

Caracas.

_____ (comp.) (2001): *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLASCO), Buenos Aires.

_____ (coord.) (2002): *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLASCO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, Caracas.

MÉXICO, Iris (2004): *El conmovedor desfile del silencio. Entrevistas a Carlos-Blas Galindo*. Addenda número 8, enero, México.

MORAIS, Frederico (1990): *Las artes plásticas en la América Latina: del trance a lo transitorio*. Ediciones Casa de la Américas, Colección Nuestros Países, Serie Estudios, La Habana.

MOSQUERA, Gerardo (Ed.), (1995): *Beyond the fantastic: Contemporary Art Criticism from América Latina*, INIVA, Londres.

_____ (Coor.) (2001): *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina*, I y II Foros Latinoamericanos, Badajoz, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), Junta de Extremadura, Consejería de Cultura, Badajoz.

OCAMPO, Estela y PERAN, Martí (1993): *Teorías del arte*. Editorial Icaria 2ª edición, Barcelona.

OLALQUIAGA, Celeste (1991): *Megalópolis*, Monte Ávila Editores, Caracas.

ORTIZ, Fernando (1973): *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Editorial Ariel, Barcelona.

PAZ, Octavio (1973): *El signo y el garabato*. Joaquín Mortiz, México.

_____ (1979): *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, México.

PEDROSA, Mário (1981): *Dos murais de portinari aos espaços de Basília*. Editorial Perspectiva, Sao Paulo.

PODETTI, José Ramiro (2008): *Cultura y alteridad. En torno al sentido de la experiencia latinoamericana*. Monte Ávila Editores y Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, Caracas.

PONCE DE LEÓN, Carolina (1998): *What an Honor to Be Whit You at This Historic Moment*. Museo del Barrio, Nueva York.

RAMA, Angel (1985): *La crítica de la cultura en América Latina*. Edición de Biblioteca Ayacucho, Caracas.

RANGEL, CARLOS (1982): *El tercermundismo*. Monte Ávila Editores, Caracas.

_____ (2007): *Del buen salvaje al buen revolucionario. Mitos y realidades de América Latina*. Editorial Fundación FAES, Madrid.

RAMA, Carlos M. (1980): *Latinoamericanismo*. Universidad Veracruzana Fonopas, México.

RIBEIRO, Darcy (1975): *Los brasileños*. Siglo XXI Editores, México.

RODRÍGUEZ, Ida (1964): *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Ediciones del Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM), México.

ROMERO Brest, Jorge (1988): *¿La Estética o lo Estético? Reubicación ontometafísica*. Rosenberg-Rita Editores, Argentina.

SÁNCHEZ Vázquez, Adolfo (1979): *Las ideas estéticas de Marx*. Biblioteca Era, 8ª edición, México

_____ (1999): *De Marx al marxismo en América Latina*. Editorial Itaca, México.

SERVIDDIO, Fabianna (2013): *Arte y crítica latinoamericana durante los años setenta*. Miño y Dávila Editores, Buenos Aires, pp.67-106.

TODOROV, Tzvetan (1991): *Nosotros y los otros*. Siglo XXI Editores, México.

TORRES- GARCÍA, Joaquín (1944): *Universalismo constructivo*. Poseidón, Buenos Aires.

TRABA, Marta (1961): *La pintura nueva en Latinoamérica*. Ediciones Librería Central, Bogotá.

_____ (1972): *El arte latinoamericano actual*. Ediciones de la Universidad Central de Venezuela (U.C.V.), Caracas.

_____ (1973): *Dos décadas vulnerables en las Artes Plásticas Latinoamericanas, 1950-1970*. Siglo XXI Editores, México.

_____ (1974): *Mirar en Caracas: Crítica de arte*. Monte Ávila Editores, Caracas.

_____ (2005): *Dos décadas vulnerables en las Artes Plásticas Latinoamericanas, 1950-1970*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, reimpresión.

VERLINCHAK, Victoria (2001): Marta Traba, una terquedad furibunda. UNTREF y Fundación Proa, Buenos Aires.

ARTÍCULOS POR AUTOR

ALTHUSSER, Louis (1976): «Presentación» en HARNECKER, Marta (1976): *Conceptos elementales del materialismo histórico*. Siglo XXI Editores, 36ª edición, España, pp. XIII-XVIII.

AMARAL, Aracy (1981): «Críticos de América Latina votan contra una bienal de Arte Latinoamericano» en *Re- vista del arte y la arquitectura en América Latina de hoy* vol. 2, no. 6, Medellín, Colombia, pp.36–41.

ARMAT , Alessandro (2012): «La “primera piedra”: José Gómez Sicre y la fundación de los museos interamericanos de arte moderno de Cartagena y Barranquilla», *Revista Brasileña Do Caribe*, Vol. XII- N.24 Jan/Jun. 2012. Sao Luis, Brasil. pp. 381-404.

BAYÓN, Damián (1978): «Los organismos difusores y la movilidad de los artistas», en BAYÓN, Damián (Relator): *América Latina en sus artes*. Siglo XXI Editores; 2ª edición, México.

CAMNITZER, Luis (2001). «La visión del extranjero» en MOSQUERA, Gerardo (Coor.) (2001): *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina*. Edición del Museo Extremeño e Iberoamericano, Badajoz

CASTRILLÓN, Alfonso (1981) «Reflexiones sobre el arte conceptual en Perú y sus proyecciones» en *Letras* nº 48 (88-89), Lima, pp. 21-29)

CASTR , Fernando y JIMÉNEZ, José (1999): “Introducción. El arte de las Américas”, en CASTRO, Fernando y JIMÉNEZ, José (Ed.) (1999): *Horizontes del arte latinoamericano*. Editorial Tecnos, Madrid, pp. 9-16.

CROCE, Marcela (2010): «Introducción» en CROCE, Marcela (Ed.) (2010): *Latinoamericanismo. Historia intelectual de una geografía inestable*. Ediciones Simurg, Buenos Aires, pp.7-25.

DE LA NUEZ, José Luis (2014): «Visiones y revisiones de la modernidad en ella historia del arte latinoamericano contemporáneo» en CABAÑAS Bravo, Miguel y RINCÓN García, Wilfredo (eds.) (2014): *Las redes hispánicas del artes desde 1900*. CSIC- Instituto de Historia, Madrid pp. 17-30.

DEBROISE, Oliver y MEDINA, Cuauhtémoc (2006): «Genealogía de una exposición» en DEBROISE, Olivier (Ed.) (2006): *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 18-24.

DEL CONDE, Teresa (1977): «Las jóvenes generaciones de geometristas mexicanos» en VV.AA (1977): *El Geometrismo mexicano*, UNAM- Instituto de Investigaciones Estéticas, México D.F., pp. 117-158.

EDER, Rita (1994): «Prsentación» en AA:VV. (1994a): *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte, Historia e Identidad en América*, Tomo I, Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones estéticas, UNAM, México, pp. 11-13.

EDER, Rita y JÁCOME, Cristóbal (2014): «Introducción» en VV.AA (2014): *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967*, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Ciudad de México, pp. 7-9.

ESCOBAR, Ticio (1999): «Acerca de la modernidad y del arte: cuestiones finiseculares» en *Casa de las Américas* nº 214, enero-marzo, La Habana.

_____ (2001): «Acerca de la modernidad y del arte: listado de cuestiones finiseculares», en MOSQUERA, Gerardo (Coor.) (2001): *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina*, Edición del Museo Extremeño e Iberoamericano, Badajoz, pp. 23-42.

FLORES, Elsa (1983): «Conversando con Juan Acha», FLORES, en Elsa (1983): en *Convergencias*. Monte Ávila Editores, Galería de Arte Nacional, Colección Estudios, Temas de Arte Actual, Caracas, pp. 173-190.

FRANCO, Enrique (1994): «Índices onomástico y temático» en *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, Attame Ediciones, México D.F. pp.51-124.

GAMBOA, Fernando (1976): «Presentación» en *Luz, espacio y movimiento de Alejandro Otero*. Catálogo de exposición, MAM, INBA, México D.F., s/p

GARCÍA, Pilar (2014): «Cartografía» en VV.AA (2014): *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967*, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Ciudad de México, pp. 14-21.

GARCÍA de Germenos, Pilar (2006): «Salón Independiente: una relectura» en DEBROISE, Olivier (Ed.) (2006): *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 40-46.

GODOY Vega, Francisco (2013): «F(r)icciónando el espacio moderno/colonial. El caso urgente del micromuseo de Lima» en AA.VV (2013): «Del indigenismo a la interculturalidad: balance del debate identitario en la crítica de arte latinoamericana» (nº monográfico), *Revista de Historiografía* nº19, año X, pp. 147-158.

GLUS ERG, Jorge (1999): «El “otro mirar” del arte latinoamericano» en CASTR, Fernando y JIMÉNEZ, José (Ed.): *Horizontes del arte latinoamericano*. Editorial Tecnos, Madrid.

GREENBERG, Clement (1964): «Texto», en Catálogo Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella, pp. 9-10.

GOLDMAN, Shifra M. (1994): «El arte latinoamericano y la búsqueda de la identidad» en VV.AA (1994): *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*. PNUD/UNESCO y Centro Wilfredo Lam, La Habana, pp. 25-26.

GÓMEZ PEÑA, Guillermo (1986): «Documented/Indocumentado: “Wacha’Esa order, S N”», *Jornada Semana*, México, pp.1-9.

JAUSS, Hans Robert (1987): «El lector como instancia de una nueva historia de la literatura», en MAYORAL, José Antonio (Comp.): *Estética de la recepción*. Colección Biblioteca Philologica, Serie Lectura, Editorial Arco/ Libros, Madrid.

KELENBERG, Ángel (1978): «Mercado, gusto y producción artística», en BAYÓN, Damián (Relator): *América Latina en sus artes*. Siglo XXI Editores; 2ª edición, México.

KING, John (2008): «Paz, *Plural* y el mundo» en *Letras libres*, abril de 2008, Ciudad de México, pp. 6-13.

LAUER, Mirko (2011): «Notas para un prólogo» en VV.AA (2011) *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano. Realizado por el Museo de Arte Moderno de Medellín en mayo de 1981*. Museo de Antioquía y Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia, pp.19-28.

MANRIQUE, Jorge Alberto (1977): «Proemio» en VV.AA (1977): *El Geometrismo mexicano*, UNAM- Instituto de Investigaciones Estéticas, México D.F., pp. 11-12.

_____ (1977a): «Los geometristas mexicanos y su circunstancia» en VV.AA (1977): *El Geometrismo mexicano*, UNAM- Instituto de Investigaciones Estéticas, México D.F., pp. 77-116.

_____ (1978): «¿Identidad o modernidad?» en BAYÓN, Damián (Relator): *América Latina en sus artes*. Siglo XXI Editores; 2ª edición, México.

_____ (1980): «Invención del Arte Latinoamericano», en *Catalogo general Colección Pintura y escultura latinoamericana. Museo de Bellas Artes de Caracas*. Edición Museo de Bellas Artes, Caracas, pp. 15-17.

_____ (1988): «Crítica en Latinoamérica: sintonía y disonancias», en AA.VV. (1988): *X Coloquio Internacional de Historia del Arte. Del arte mexicano con el de América Latina*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Estudios de arte y estética 28, México, pp. 295-335.

MEDINA, Cuauhtémoc (2006): «Sistemas (más allá del llamado “geometrismo mexicano”)» en DEBROISE, Olivier (Ed.) (2006): *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 122-127.

MOSQUERA, Gerardo (2001): «Introducción» en MOSQUERA, Gerardo (Coor.): *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina*. Edición del Museo Extremeño e Iberoamericano, Badajoz.

_____ (1998): «Islas Infinitas: sobre arte, globalización y cultura» en JARAUTA, Francisco (Ed.): *Mundialización y periferia*, Arteleku Cuadernos 14, Diputación de Guipúzcoa.

_____ (1999): «Robando del pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural», en CASTRO, Fernando y JIMENEZ, José (Ed.): *Horizontes del arte latinoamericano*. Editorial Tecnos, Madrid, pp.127-140.

MOYSSÉN, Xavier (1977): «Los mayores: Mérida, Gerzso, Goeritz» en VV.AA (1977): *El Geometrismo mexicano*, UNAM- Instituto de Investigaciones Estéticas, México D.F., pp. 51-76.

OSORIO, Nelson (1988): «Prólogo» en VV.AA (1988): *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, pp. IX-XXXVIII.

PACHECO, Marcelo E. (1999): «Arte latinoamericano: ¿Quién, cuándo, cómo, cuál y dónde? Contextos y mundos posibles», en CASTRO, Fernando y JIMENEZ, José (Ed.):

Horizontes del arte latinoamericano. Editorial Tecnos, Madrid, pp.127-140.

PAZ, Octavio (1977): «Palabras al Simposio», en BAYÓN, Damián(1977): *El artista latinoamericano y su identidad*. Actas del Simposio de Austin, Monte Ávila Editores, Caracas, pp. 21-25.

PELUFFO, Gabriel (2001): «Latinoamericanidad y conciencia artística contemporánea», en MOSQUERA, Gerardo (Coor.): *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina*, Edición del Museo Extremeño e Iberoamericano, Badajoz, pp.43-56

RAMA, Angel (1985): «La ciudad escrituraria» en RAMA, Angel (1985): *La crítica de la cultura en América Latina*. Edición de Biblioteca Ayacucho, Caracas.

_____ (1985a) «El boom en perspectiva» en RAMA, Angel (1985): *La crítica de la cultura en América Latina*. Biblioteca Ayacucho, Caracas.

RAMÍREZ, Mari Carmen (2005): «Sobre la pertinencia actual de una crítica comprometida», en TRBA, Marta (2005): *Dos Décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas. 1950/1970*. Siglo XXI editores, México.

ROBEY, David (1976): «Introducción» en AA.VV. (1976): *Introducción al estructuralismo*. Alianza Editorial, Madrid, pp. 9-14.

ROMERA, Antonio R. (1978): «Despertar de una conciencia artística», en BAYÓN, Damián (Relator) (1978): *América Latina en sus artes*. Siglo XXI Editores; 2ª edición, México.

ROMERO Brest, Jorge (1964): «El juicio de los críticos» en *Catálogo Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella*, Buenos Aires, pp. 16-17.

ROMERO Brest, Jorge (1978): «La crisis del arte en Latinoamérica y en el mundo» en BAYÓN, Damián (Relator) (1978): *América Latina en sus artes*. Siglo XXI Editores; 2ª edición, México.

RICHARD, Nelly (1994): «Modernidad, postmodernismo y periferia» en VV.AA (1994): *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*. PNUD/UNESCO y Centro Wilfredo Lam, La Habana, pp. 33-38.

RESTANY, Pierre (1964): «El arte, virtud moral, al fin!, en *Catálogo Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella*, Buenos Aires, pp. 12-13.

SÁNCHEZ Vázquez, Adolfo (1999): «El marxismo en América Latina» en SÁNCHEZ Vázquez, Adolfo (1999): *De Marx al marxismo en América Latina*. Editorial Itaca, México, pp. 119-146.

SERVIDDIO, Fabiana (s/f): «La confrontación de nuevas teorías sobre el arte latinoamericano en el proceso de crisis epistemológica de la modernidad». *Pos*, Belo Horizonte, pp. 60-79.

SUBERCASEAUX, Bernardo (1994): «La apropiación cultural en el pensamiento latinoamericano» en AA.VV (1994): *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*. PNUD/UNESCO y Centro Wilfredo Lam, La Habana, pp. 27-32.

SIERRA, Alberto (2011): «Presentación», en AA.VV (2011) *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano. Realizado por el Museo de Arte Moderno de Medellín en mayo de 1981*. Museo de Antioquía y Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia, pp.11-18.

VATTIMO, Gianni (1994): «Postmodernidad: ¿una sociedad transparente?», en AA.VV (1994): *En torno a la postmodernidad*. Editorial Anthropos, Bogotá, pp. 9-19.

VÁZQUEZ Mantecón, Álvaro (2006): «La visualidad del 68» en DEBROISE, Olivier (Ed.) (2006): *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 34-36.

VILLEGAS, Fernando (2013): «La relación entre arte y la política en los orígenes del arte popular: el proyecto peruano mestizo de José Sabogal y la polémica del Premio de las Artes a Joaquín López Antay» en AA.VV (2013): «Del indigenismo a la interculturalidad: balance del debate identitario en la crítica de arte latinoamericana» (nº monográfico), *Revista de Historiografía* nº19, año X, pp. 75-87.

YURKIEVICH, Saúl (1978): «El arte de una sociedad en transformación», en BAYÓN, Damián (Relator)(1978): *América Latina en sus artes*. Siglo XXI Editores; 2ª edición, México.

GLUS ERG, Jorge (1999): «El “otro mirar” del arte latinoamericano», en CASTR , Fernando y JIMÉNEZ, José (Ed.) (1999): *Horizontes del arte latinoamericano*. Editorial Tecnos, Madrid.

REYES, Alfonso (S/F): «Notas sobre la inteligencia americana». Artículo tomado de la *Revista Sur*, septiembre de 1936. Buenos Aires. Edición digital.

Referencias en Internet

ÁLVAREZ, Guadalupe (2001): «Las formas de la Crítica de Artes en América Latina». *CRITICA CL revista latinoamericana de ensayo*. <http://critica.cl/artes-visuales/arte-y-discurso-las-formas-de-la-critica-de-artes-en-america-latina>. Consultado: 23 de mayo de 2013.

_____ (2012): «Temas de la crítica: tratamientos del origen cultural, la identidad y la transculturación en la crítica de arte latinoamericana entre 1930 y 1975», *Revista Figuraciones*, nº 10, septiembre 2012. Disponible en <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/recorrido.php?idr=61&idn=10&arch=1>. Consultado: 23 de mayo de 2013.

_____ (s/f): «El manifiesto como forma de la crítica», en Visual Art Chile http://www.visualartchile.cl/espanol/invitados/5_alvarez.htm. Consultado: 23 de enero de 2014.

Anónimo (1961): «Juan Acha responde a Juan Rios; Hija de Servulo protesta porque el IAC se nego a exhibir el primer cuadro de su padre». El Comercio. Lima, 17 de marzo, s/n <http://inca.net.pe/assets/objeto/juan-acha-responde-a-juan-rios-hija-de-servulo-protesta-porque-el-iac-se-nego-a-exhibir-el-primer-cuadro-de-su-padre9/> Consultado: 21 de enero de 2014.

APÓSTOL, Alexander (2010): Video de *Modernidad Tropical o cómo lograr que el lobo feroz no destruya la casa de papel*. León: MUSAC/Proyecto Vitrinas, <http://www.musac.es/#exposiciones/expo/?id=351&from=?id=1253>. Consultado: 18 de octubre de 2012.

BUENAVENTURA, Julia (2012): «Arte “latinoamericano” (1960-70), “en América Latina” (1980-90) y “Made in Latinoamérica” (00)» en <http://esferapublica.org/nfblog/?p=51883> Consultado: 27 de octubre de 2014.

CASTRILLÓN, Alfonso (2010): «Tensiones generacionales: Un acercamiento a las generaciones de artistas plásticos peruanos» en http://www.urp.edu.pe/Urp/pdf/Tensiones_generacionales.pdf. Consultado: 25 de marzo de 2014.

_____ (s/f: 5): «La generación del 68. Entre la agonía y la fiesta de la modernidad». http://www.urp.edu.pe/urp/modules/institutos/invest_mus/generacion68.pdf. Consultado: 22 de marzo de 2014.

CORDERO, Karen (2010): «La escritura de la historia del arte: sumando(se) subjetividades, nuevas objetivaciones» en *Revista Errata # 2*, monográfico «La escritura del arte» en <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-2-la-escritura-del-arte/la-escritura-de-la-historia-del-arte-sumandose-subjetividades-nuevas-objetivaciones/> Consultado: 12 de octubre de 2015.

_____ (2010a): «Relatos artísticos, construcción de realidades: crítica, historia e historiografía». HTTP://ARTHISTORYWRITING.BLOGSPOT.COM.ES/2010/02/RELATOS-ARTISTICOS-CONSTRUCCION-DE_25.HTML Consultado: 2 de octubre de 2015.

DEL CONDE, Teresa (2014): «El MAM cumple 50 años» en <http://www.jornada.unam.mx/2014/10/14/opinion/a06a1cul>. Consultado el 23 de octubre de 2014.

FLORES-HORA, David (2007): «Hacia una actitud crítica. Entrevista a Miguel López» en <HTTP://ESCUELA-DE-MARTE.BLOGSPOT.COM.ES/2007/04/HACIA-UNA-ACTITUD-CRITICA-ENTREVISTA.HTML> Consultado: 21 de enero de 2015.

GARDUÑO, Ana (2011): «La *ruptura* de Fernando Gamboa» en <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvweb16/aportes/apoana.htm> Consultado: 23 de octubre de 2014.

GONZÁLEZ, Julia (2006): *Avenida Libertador: una historia de dos ciudades. Después de la ciudad letrada: 5 puntos de vista*. Alexander Apóstol, Juan Nascimento, Daniela Lovera, Mauricio Lupini, Alessandro Balteo, Luis Molina-Pantin. Fundación Cultural Chacao. Catálogo de la exposición núm. 12, Caracas. Disponible en <http://www.culturachacao.org/catalogo%20avenida%20libertador.pdf>. Consultado: 18 de

octubre de 2012

GONZÁLEZ, Margarita y Carlos GARRIDO Castellano (s/f): «Horizontes compartidos. India en las bienales de La Habana», en <http://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/viewFile/1701/1609>. Consultado: 9 de septiembre de 2015.

GIUNTA, Andrea (1996): «América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte Latinoamericano». Ponencia presentada en el International Seminar Art Studies from Latin America, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM and The Rockefeller Foundation, Oaxaca. Disponible en http://servidor.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/giunta_oaxaca96.pdf Consultado: 13 de octubre de 2013.

LAMA, Luis (1981): «Conversación con Juan Acha», Revista *Caretas*. Lima en <http://inca.net.pe/assets/objeto/conversacion-con-juan-acha4/> .Consultado: 22 de enero de 2015)

LAUER, Mirko (1980): «Hacia la socioestética. Una propuesta latinoamericana de Juan Acha» en <http://inca.net.pe/assets/objeto/hacia-la-socioestetica-una-propuesta-latinoamericana-de-juan-acha3/> Consultado: 12 de octubre de 2014.

LODO, Gabriela Cristina (2012): *Bienal Latino-Americana de São Paulo: A influência de um presidente do meio artístico*. <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2012/Gabriela%20Lodo.pdf> Consultado: 25 de marzo de 2015

LÓPEZ, Miguel y TARAZONA, Emilio (2007): «Erosion and Dissolution of the Object in the Peruvian Art of the 1960s. A first barely perceptible tracking coordinate» en http://www.vividradicalmemory.org/htm/workshop/bcn_Essays/Desgaste_Lopez_eng.pdf Consultado: 26 de julio de 2014.

_____, (2008): «Otra revolución posible. La guerrilla cultural en el Perú» en http://www.academia.edu/7748506/Otra_revoluti%C3%B3n_posible._La_guerrilla_cultural_en_el_Per%C3%BA_de_1970. Consultado: 21 de enero de 2015.

MARTÍNEZ, Agustín (1990): «Problemas de la investigación en arte y literatura en América Latina» en *Revista Arte e Cultura* año 1, nº 1, San Pablo. Edición digital www.cesa.art.br/revistas/ano1rev1/art3.html. Consultado en marzo 2010

_____(1997): «Estrategias críticas. Itinerario moderno de una tradición crítica latinoamericana», en CRITICA CL revista latinoamericana de ensayo. Edición digital: <http://critica.cl/literatura/estrategias-criticas-itinerario-moderno-de-una-tradicion-critica-latinoamericana> Consultado en marzo 2010

PINI, Ivonne (2010) «Reformulando relatos histórico-críticos en el arte de América Latina» en *Revista Errata* # 2, monográfico «La escritura del arte» en

<http://revistaerrata.com/ediciones/errata-2-la-escritura-del-arte/reformulando-relatos-historico-criticos-en-el-arte-de-america-latina/> Consultado: 12 de octubre de 2015.

PNUD: *Informe Regional de Desarrollo Humano 2013-2014 Seguridad Ciudadana con rostro humano: diagnóstico y propuestas para América Latina*. Se puede consultar: <http://www.undp.org/content/dam/rblac/img/IDH/IDH-AL%20Informe%20completo.pdf>
Consultado: 11 de julio de 2013

SERVIDDIO, Fabiana (2012): «De la crítica a la teoría: Romero Brest y Juan Acha en busca de una estética latinoamericana». *Revista Figuraciones*, nº 10, septiembre, 2012. Disponible en: <http://revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=205&idn=10&arch=1>
Consultado: 25 de marzo de 2014

S/A (2014): «Editorial Errata# 2, La escritura del arte» en <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-2-la-escritura-del-arte/editorial-errata-2/>
Consultado: 29 de junio de 2015.

VARGAS, Luis (2014): «Modernidades porosas: El arte mexicano de la posguerra» en <http://www.nexos.com.mx/?p=20356> . Consultado: 16 de octubre de 2014